١١٢ سلسلة دراسات و بحوث فى مسرح و روايات السيد حافظ

مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية

قراءة في مسرح السيد حافظ



لوحة الفنان العالمى ماهر جرجس

إشراف

د. ليلى بن عائشة

إعداد

ريمة بن عيسى

١١٢

سلسلة دراسات وبحوث في مسرح وروايات السيد حافظ

مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية
قراءة في مسرح السيد حافظ

إعداد
ريمة بن عيسى

ممتحنًا	مشرفًا	رئيسًا
د. حياة زيبون	د. ليلى بن عائشة	أ.د حسين تروش
علـى بخـوش		
رابـــح ذيـاب		
عبد الحميد ختالة		

جامعة محمد لمين دباغين – سطيف ٢ - الجزائر
كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العربى
٢٠٢٤ – ٢٠٢٥م

مقدمة

تعد الفنون أحد أصناف الثقافة الإنسانية، وجزءاً لا يتجزأ من ثقافة الأمم، فهي نتاج الإبداع الإنسانى التابع من أعماق الذات التي تُضفى لمستها الفنية الفاعلة والمفكرة والصافعة للجمال؛ فالفنون ككل إنتاج لأشكال ممتعة، مؤثرة، وجاذبة تجتمع فيها كل جوانب الإبداع والتعبير والتمثيل، كونها تنقسم إلى عدة أنواع منها:

الفنون التشكيلية (كالرسم، التحت، العمارة، فن الكتابة والخط، التصميم) والفنون التطبيقية (الزخرفة، الديكور، صناعة الأثاث، الخزف، صناعة الحلي، تصميم الأزياء) والفنون الأدائية (كالموسيقى، الشعر، الغناء، الأوبراء السينما والمسرح)، إذ يعد هذا الأخير أبا لجميع الفنون؛ كونه مجموعة تجارب تعكس واقع مجتمع ما ومستواه الفكري والثقافي والاجتماعي في قالب تأليفى يتميز بالانسجام والتفاعل بين مختلف المكونات المسرحية.

يحمل المسرح بوصفه صورة مرئية متسقة العناصر نصاً وعرضا، رسالة فنية وثقافية، تعليمية هادفة، فهومن بين الفنون الإنسانية، التي احتفى به الإغريق القدماء، فمنحوه كل طاقتهم الإبداعية تأليفا وتمثيلاً، ولا يزال فناً جماعيا تكامليا يشهد مواجهة حية بين الممثل والجمهور، هذه العلاقة التفاعلية بين هذين الأخيرين حققت مضامين فكرية وجمالية خاصة من ناحية العرض المسرحي القائم على التشكيل البصري السمعي المتناغم والمتجانس في منظومة العرض الركحي، ومنه جاء المسرح ليكون قراءة واعية للواقع باستخدامه عدة عناصر وتقنيات إبداعية أسهمت فى تشكل الكتابة المسرحية العربية، فمنطلق الإبداع هو الواقع

يتشكل منه، ويتجاوزه فى الوقت نفسه.

اللافت للانتباه أن هذا الإبداع لم يكن وليد الصدفة، بل له مرجعيات فكرية، أدبية. ثقافية، فلسفية، تاريخية، وتراثية، عدت لبنة أساسية في التأثيث لمسرح عربي أصيل.

فكان التراث ركيزة قويمة، ومصدراً رئيسا للإبداع الفكري والحضاري، وهذا الإبداع لا يتحقق إلا من خلال تفاعل المسرح مع التراث..

انفتح التأليف المسرحى عن الترات بمختلف أشكاله، ليعيد تشكيله وصياغته مقدماً إياه للمتلقى من أجل القراءة والتتبع فقيمة التراث تكمن بمكنوناته وحمولاته، ومادته التي يمدها لبناء نص مسرحي، فيكون الحوار هذا نفعيا بين المسرح والتراث.

اعتمد المسرح العربي على التراث بنوعيه المادي واللامادي، حيث يشتمل التراث اللامادي على التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (القصص والسير الشعبية، الحكايات والأساطير والخرافية، الأغانى والأمثال، الشعر والأحاجى)، أما التراث المادي فيتمثل في: (المباني، الملابس، الأطعمة التقليدية، الصناعات والفنون اليدوية، الطب الشعبي. العادات والمعتقدات)، حيث شكلت هذه الأشكال التراثية تربة خصبة لميلاد ركح عربي يستعد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له، فقد كانت الفنون الشعبية مادة خام تراثية تجمع بين كل موروث قولي، فعلى، وأدبي، وفتىء وسلوكي، مساهمة بذلك في التأصيل المسرح العربي عامة، والمصري بصفة خاصة تنظيرا وممارسة.

يلاحظ المتصفح للنصوص المسرحية العربية حضوراً متميزاً للتراث العربي - المصري خصوصاً-، والتراث الإنساني على وجه الشمولية

والعموم؛ والذي يشكل معينا لا ينضب يستلهمه المبدعون ويُمسرحونه ليصفوا عليه سلمحا جمانيا، وسعيناً قيميا، فكان السيد حافظ أحد رواد التأصيل للمسرح العربي من خلال استيعابه لاتجاهات المرح المعاصر، وتمثله لها عبر أعماله، فكان قارنا للتراث العالمي والعربي ومستلهماً له فى تقديم أفكاره ورؤاء لينتج لنا تجربة متميزة فى مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما.

ونظرًا لما تتميز به تجربته المسرحية هذه من غزارة فى الإنتاج والعمق فى التأليف والتجريب عبر أسلوبه المتمرد على القوالب المسرحية القديمة، وحضور التراث بشكل لافت في كتاباته، فقد عكف السيد حافظ إلى تطعيم نصوصه من التراث ومن الثقافات انفتح التأليف المسرحى عن الترات بمختلف أشكاله، ليعيد تشكيله وصياغته مقدماً إياه للمتلقى من أجل القراءة والتتبع فقيمة التراث تكمن بمكنوناته وحمولاته، ومادته التي يمدها لبناء نص مسرحي، فيكون الحوار هذا نفعيا بين المسرح والتراث.

اعتمد المسرح العربي على التراث بنوعيه المادي واللامادي، حيث يشتمل التراث اللامادي على التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (القصص والسير الشعبية، الحكايات والأساطير والخرافية، الأغانى والأمثال، الشعر والأحاجى)، أما التراث المادي فيتمثل في: (المباني، الملابس، الأطعمة التقليدية، الصناعات والفنون اليدوية، الطب الشعبي. العادات والمعتقدات)، حيث شكلت هذه الأشكال التراثية تربة خصبة لميلاد ركح عربي يستعد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له، فقد كانت الفنون الشعبية مادة خام تراثية تجمع بين كل موروث قولي،

فعلى، وأدبي، وفتيء وسلوكي، مساهمة بذلك في التأصيل المسرح العربي عامة، والمصري بصفة خاصة تنظيرا وممارسة.

يلاحظ المتصفح للنصوص المسرحية العربية حضوراً متميزاً للتراث العربي - المصري خصوصاً-، والتراث الإنساني على وجه الشمولية والعموم؛ والذي يشكل معينا لا ينضب يستلهمه المبدعون ويُمسرحونه ليصفوا عليه سلمحا جمانيا، وسعيناً قيميا، فكان السيد حافظ أحد رواد التأصيل للمسرح العربي من خلال استيعابه لاتجاهات المرح المعاصر، وتمثله لها عبر أعماله، فكان قارنا للتراث العالمي والعربي ومستلهماً له فى تقديم أفكاره ورؤاء لينتج لنا تجربة متميزة فى مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما.

ونظرًا لما تتميز به تجربته المسرحية هذه من غزارة فى الإنتاج والعمق فى التأليف والتجريب عبر أسلوبه المتمرد على القوالب المسرحية القديمة، وحضور التراث بشكل لافت في كتاباته، فقد عكف السيد حافظ إلى تطعيم نصوصه من التراث ومن الثقافات الشعبية المتنوعة، حيث انفتح على فنون شعبية متنوعة، زادت نصه ثراء وتنوعاً وقوته استوقفتنا لانتفاء نماذج مختارة للدراسة والبحث.

نظرا لأهمية هذا الموضوع سعينا من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ: "مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية - قراءة في مسرح السيد حافظ - أن نبحث في مسرحة التراث، ومدى تمثله في النصوص المسرحية العربية، والبحث في طبيعة العلاقة التي تربط بين التراث والمسرح من خلال توظيف كتاب المسرح العربي والمصري على وجه الخصوص للتراث الشعبي الإنساني في نصوصهم المسرحية، سواء

كانت مكتوبة أو ممثلة على خشبة المسرح.

أما عن أسباب اختيار الموضوع، فانقسمت إلى أسباب ذاتية متمثلة في رغبتنا لاقتحام عوالم الفن المسرحي، والتعرف على ما يحيط بجوانبه، أما الأسباب الموضوعية.

فنتغيّاً من خلالها إلى قراءة حداثية للتراث في المسرح العربي عبر نماذج مسرحية مختلفة مع التركيز على دراسة أعمال السيد حافظ الذي لم يكن اختيارنا له اعتباطيا، بل لأن منطلقه في التجربة الكتابية المسرحية مهمة ساعدت في إنتاج عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع نقداً عميقاً، فتمثل التاريخ القديم والحديث، والفنون الشعبية بمختلف أشكالها، بالإضافة إلى توظيفه للتراث الإنساني.

قادتنا رغبة البحث والسواك للإجابة عن إشكالية رئيسة متمثلة في:

- كيف وظف المسرح العربي أشكال التراث الإنساني؟

وقد تفرعت عنها مجموعة من الأسئلة أهمها:

- ما مفهوم المسرح والمسرحة؟
- ما مفهوم التراث وما أشكاله؟
- ما العلاقة بين المسرح والتراث؟ وما مدى فاعليته في بناء المنجز المسرحي لدى السيد حافظ على مستوى العرض والنص؟
- قيم تكمن الخصوصيات الجمالية للتراث داخل المنجز المسرحي لدى السيد حافظ؟ وكيف تجلت فى نصوصه الإبداعية المسرحية المكتوبة والمعروضة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتصدير البحث بمقدمة وتقسيمه إلى

مدخل نظري، وفصلين وازنا فيهما بين الجانب النظري والتطبيقي، وتذبيله بخاتمة، حيث تحدثنا في المدخل النظري الذي وسمناه ب: بذور الدراما والمسرح وعلاقتهما من التأسيس إلى التمأسس عن مفاهيم نظرية حول الدراما والمسرح والتعرف على مراحل نشأتهما وتطورهما، مرورا باستقراء مسار انتقال أجنة مصطلح الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية، معتمدين على بعض أراء النقاد والباحثين في مجال فنون الدراما والمسرح، لننتقل بعد ذلك إلى الأصول المرجعية للمسرح المتمثلة في: (المرجعيات الفلسفية، الدينية، الأدبية، التراثية).

أما الفصل الأول فوسمناه بـ: تجليات التراث فى المسرح العربي - نماذج مختارة - *، وقسمناه إلى عنصرين رئيسين، تحدثنا في العنصر الأول الموسوم بــ: أولاً: مفهوم التراث والمسرحة - بحث في إشكاليات المصطلحين - عن علاقة التراث بالمسرح من حيث (التأسيس، والتأصيل والتجريب)، ومفهوم المسرحة والتراث وتجلياته في المنجز المسرحي مع إبراز الإشكالية التي يعاني منها مصطلح التراث في الثقافة الشعبية، لنتطرق أيضا إلى التراث العربي من منظور الغرب تحت ما يسمى الاستشراق الذي أخذ أصحابه متحا إيجابيا نسبيا، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافاته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكراً.

قسم القسم الثاني من الفصل الأول بـ: " أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية -نماذج مختارة- وتحدثنا فيه عن التراث بكل بنوعيه المادي واللامادي، وعن مختلف أشكاله التي تعددت بتعدد الثقافات والجغرافيات المختلفة، فنجده قد تنوع بين: (المعتقدات،

العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى والفنون الجميلة بأقسامها وأنواعها، الطب الشعبي، الصناعات والفنون اليدوية).

كما تحدثنا أيضا عن تصنيفات التراث لدى مجموعة من الباحثين والعلماء، لرغبتنا فى تصفح المتن المسرحى لكتاب آخرين، ومعرفة كيفية تمثلهم للتراث، فإننا وقفدا بالدراسة والتحليل عند مختارات مسرحية بين العالمية (الغربية) كمسرحية ايفيجيني الراسين والقومية العربية كمسرحية إشاعة للسيد حافظ ومسرحية المقامات بديع الزمان الهمذائي للطيب الصديقي أما التراث المحلي فوقع اختيارنا على مجموعة من مسرحيات الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي مثل مسرحية الناعس والناعس والفجاج الشائكة"

ومسرحية غنائية أولا عامر".

خصص الفصل الثاني المعنون بـ : * تمظهرات التراث في مسرح السيد حافظ لدراسة تجليات التراث في المنجز المسرحي في أعمال السيد حافظ المسرحية، الموجهة للكبار والصغار، حيث قمنا بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام، تحدثنا في القسم الأول المعنون بـ:

"رحلة العمل المسرحي من الفضاء النص إلى الفضاء الركحي" عن الظاهرة المسرحية المجسّدة وفق نصوص مسرحية يمكن مشاهدتها أيضا كعرض تمثيلي، بحيث تحمل هذه الظاهرة في طياتها عدة جوانب فنية وإخراجية بداية من النص المكتوب الذي يطلق عليه عدة تسميات من بينها: النص الدرامى المسرحى، المسرحية المقروءة.

أما الوجه الثاني للظاهرة المسرحية فيتمثل في العرض المسرحي الذي يُعد أعمق أشكال الأداء الحي التلقائي، الذي يصوّر الظاهرة منذ أن كانت

فكرة، ويحولها إلى عمل حى ملموس، يعتمد على التمثيل والمشاهدة والتجسيد على ركح المسرح منتقلين إلى جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

أما القسم الثاني من الفصل الثاني فؤسم بـ: " أشكال مسرحة التراث في المنجز المسرحي المكتوب للسيد حافظ - نماذج مختارة -: قمنا فيه بمقاربة تطبيقية لأهم الأشكال التراثية التي استلهمها الخطاب المسرحي في بنيته كـ: (التاريخ، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والمقامة، الأمثال والحكم) محاولين طرح مفاهيم نظرية لكل شكل من هذه الأشكال، فانتقينا نماذج مسرحية كثيرة منها مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، عنترة بن شداد" ومسرحية "حرب الملوخية" لرصد علاقة التفاعل بينهم وبين المسرح، لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهم.

توجهنا في القسم الثالث المعنون بـ: " آليات المسرحة في عروض السيد حافظ المسرحية - نماذج مختارة -" إلى مقاربة مجموعة من المسرحيات المعروضة التي تجمع لنا آلاف الصور البصرية والسمعية لتجسد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها مختلف المكونات السينوجرافية ذات الصور السمعية البصرية من أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص، ومن بين هذه المسرحيات الذكر:

"سندريلا والأمير" "علي بابا"

ومسرحية "سندس.

اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج التكاملي، نظرا لطبيعة

الموضوع، وكذا تعدد النماذج المسرحية بين النص والعرض، وعليه اعتمدنا في الجانب النظري على المنهج الوصفي والتاريخي لوصف نشأة الدراما والمسرح وتتبع ميلادهما تاريخياً، أما في الشق الإجرائي الذي شهد تنوعاً في الخطابات على مستوى النص والعرض، اعتمدنا على بعض المناهج النقدية: كالمنهج البنيوي والمنهج الموضوعاتى، الذي عملنا من خلاله على تتبع قيمة العمل الرئيسية وهي التراث فى المسرح، والمنهج السيميائي الذي استقرأنا من خلال بعض المسرحيات المعروضة على خشبة المسرح ذات المؤثرات السمعية البصرية، وغيرها من المناهج التي تجلت عبر مستويات التحليل والإجراء.

اعتمدنا في تحرير هذا البحث على مجموعة من المراجع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- محمد حمدى إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية
- سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)
- أرسطو طاليس، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة
- نورة لغزاري: الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل أنموذجا)
- إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر

أما بالنسبة لصعوبات البحث، فقد واجهتني صعوبة عدم التمكن من الوصول إلى تسجيلات العروض المسرحية التي قدمها السيد حافظ، وختاماً لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل على إتمام هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر والثناء الأستاذة الدكتورة ليلى بن عائشة، السخية بعطائها وتوجيهاتها، فخصتنا بصدق التوجيه، والصبر الجميل

والمؤازرة المعنوية لإتمام هذا البحث جزاها الله عنا ألف خير، وفي الأخير نسأل الله وإياكم التوفيق.

المدخل

المدخل

بذور الدراما والمسرح
وعلاقتهما من التأسيس إلى التمأسس

توطئة

أولا : الدراما بين المفهوم والتطور

١- أركيولوجيا المصطلح

٢. النظرية الدرامية (النشأة والتأسيس)

٢.١. فى الفكر الإغريقى

٢.٢. فى الفكر الحديث

٣. أقسام الدراما

ثانيا : المسرح بين التأصيل والتطور

١. دلالة المصطلح

٢. جينيالوجيا المسرح (الولادة والتطور)

٢.١. من المسرح الإغريقى إلى المسرح الرومانى

٢.٢. من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح العصر الحديث

٢.٣. المسرح العربى بين النشأة والتطور

٣. المسرح وسؤال التحول من الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية

٤. مرجعيات المسرح الغربى والعربى

توطئة:

يحاول الإنسان منذ البدء أن يفهم ما يدور خارجه ويفهم العالم المحيط به وكيفية التعامل معه، فجعله التساؤل والفضول يصطدم بالكون والطبيعة، محاولاً التعرف على مكنوناتها وما يدور في دواخل بني جنسه، فبدأ بتمثيل وتقليد الأشياء ومحاكاة الطبيعة بفعل خياله، فكانت الدهشة والخوف من المجهول سببا في بزوغ الوعي لديه ليتحول بذلك من كائن غريزي إلى كائن واعي، تأملي وعاقل، يرغب في الحيازة المعرفية عن طريق التعلم عبر المحاكاة (Simulation) إذ عرف الإنسان البدائي الطقس وأسس منظومته المعرفية التي "ما لبثت أن غدت بعد حين من الزمان تقاليد روحية دينية أسطورية وفكرية وفنية وأخلاقية وأعراف وقوانين وضعية"(١) تقوم في جوهرها على الاحتفالات والرقص والحركات التمثيلية، وعليه أضحت هذه القيم والثوابت المقدسة تربة خصبة مهدت لميلاد الفن الدرامي.

إن صدام الإنسان بالطبيعة وبالمتناقضات في الكون، نتج عنه صراع بين عدة قوى متضادة، وهذا ما أكده المؤرخ أرنولد توينبي (Amold J. Toynbee) (١٨٨٩-١٩٧٥)

"في غمار شرحه لنظريته عن التحدي والاستجابة، أن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان وبيئته"(٢) مما أدى هذا الصراع إلى تشكل

---

(١) مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي فى مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية)، منير حافظ، دار المايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٠٦.

(٢) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط ١، ١٩٩٤.

الحدث الدرامي وتطوره وبدأت معالمه تدخل عهدا حديثاً يُدعى بالفن المسرحي.

تعدُّ الدراما والمسرح فنين يكمل بعضهما بعضنا، فالمسرح دراما حديثة، وهو مستودع تتشكل بواسطته فنون الأدب جميعا، فلا مناص من القول أن هناك اختلاف بين الدراما والمسرح إلا أنهما يتقاطعان في نقاط مثلث بؤزا يركن إليها كل منهما، وستقوم في هذه الورقة البحثية بعرضها، وقبل ذلك حري بنا أن تقف عند التأسيس المفاهيمي لهما.

أولا: الدراما بين المفهوم والتطور:

١.أركيولوجيا المصطلح:

يُعد الفن الدرامى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وكانت بداياته إيذانا وفاتحة لظهور كثير من الفنون الأدائية كالصرح والسنيماء والفنون السمعية كالموسيقى والشعر.

والفنون التشكيلية كالتحت والرسم، فاللعبة الدرامية كانت تقوم على الممارسات الطقوسية في احتفاليات المعابد، سواء الدينية أو الاجتماعية عن طريق "الأداء الحركي التعبيري الراقص (الرقص)، والممارسة الطقوسية لاحتفالات المعابد (الشعائر)[١] التي تمثل ممارسات في شكل حركات تمثيلية يؤديها الإنسان قديما من أجل التضرع للآلهة وبالأخص الإله ديونيزيوس، كما كانت هذه المظاهر الاحتفالية رغم بدائيتها تؤسس لشكل من الأشكال الأدائية وهو الدراما.

---

(١) مدخل إلى علوم المسرح، أحمد زلطه دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، هذا، ٢٠٠١، ص ١٧.

أما عن معناها اللغوي "فيشتق من الفعل (DRAM) الذي كان عند الإغريق يعني الفعل [1]، أي تمثيل وتعبير وعرض وتجسيد لحركات أشخاص يؤدونها، وهناك من يضيف عنصر الأداء إلى جانب الفعل في العمل الدراسى، بالإضافة على أن صفة دراسي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية (Dramatikos) وفي اللاثينة (Dramaticus) للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي "[2] حسب ما يُحدده السياق.

أما في الاصطلاح فلديها دلالات متعددة ومتنوعة، فهي تعني "الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام [3] وهذا ما جسده أرسطو (Aristotle)(٣٨٤ ق.م - ٣٢٢ ق.م) في كتابه: "فن الشعر" عندما تحدث عن نظرية المحاكاة التي هي في نظره ليست محاكاة لأشخاص في حد ذواتهم وإنما محاكاة لأفعال [4] وكذلك ضرباً من التقليد وإعادة الخلق، وبهذا اكتسبت الدراما الأرسطية رؤى متعددة مت المحاكاة والتقليد وإعادة الخلق، ومن زاوية أخرى نجد أن الدراما تعتمد على الأداء التمثيلي، لأنها "اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبى معذ ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين (...] وأصل الدراما قائم

---

(١) نظرية الدراما الإفريقية، محمد حمدى إبراهيم، ص ١٧.
(٢) المعجم الصرحى، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرضن، ماري إلياس وهذان الصساب حسن، مكتبة لبنان كاليزون، لبنان، ط١، ١٩٩٨، ص ١٩٤.
(٣) نطرية الدواءا الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، ص١١.
(٤) فن الشعر، أرسطو طاليس، تر: إبراهيم حمادته دار فلا للنشر والتوزيع، مصر، ط ١، ٢٠١٤، ص ٣٤.

على تبادل الأفكار في الحوار، والتمثيل وتطور الحدث"[1] عبر حركة الجسد والأداء التمثيلي الذي يُجسد من خلال صور متعددة "فلا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ دون تمثيل لكن الدراما دائما للتمثيل"[2] المُتشكل من الطبيعة العفوية للإنسان أثناء أداء شعائره ونشاطاته الفطرية.

يحمل الفن الدراسي في مكنونه فنون متعددة مثل الرقص والغناء والتمثيل وبهذا فهو تعبير فني جماعي يستوعب المؤلف، والممثل، والموسيقي، والراقص، والمنشدة، والفنان التشكيلي معاً من أجل إخراجه إلى حيز الوجود "[3] ولذلك هي من أعظم الفنون كونها تتيح للإنسان فرصة التعبير عن ذاته.

لمصطلح الدراما إذن أطياف واسعة من المعاني المتعدة بتعدد الرؤى، فهي تعني الفعل والتقليد، والمحاكاة، والتجسيد، والتمثيل، والتخييل والتعبير، ولكن مهما تعددت معانيها فهي تشمل كل فعل مؤثر في حياتنا،

٢. النظرية الدرامية (النشأة والتأسيس):

١.٢. في الفكر الإغريقى:

شهد الإغريق البداية الحقيقية للدراما من خلال عدة مرتكزات أصبحت المادة الخام لتكونها، فالدراما كغيرها من الفنون لم تثبت اعتباطا، وانما ساهم في نشأتها ركائز أساسية مرتبطة بالجانب الأدبي والفلسفي

---

(١) الأصول الدرعية الشعر العربي - حلال الخراب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط د ١٩٨٢، ص ١١.

(٢) نظرية الدراما الإفريقية، محمد حمدى إبراهيم - ص ١٠.

(٣) ١١١نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم ، ص ١٠.

والفني، فمن الناحية الأدبية بدأت بواكير الدراما كبذور في أشعار هوميروس (Homeros)(ق٩٠ ق.م، ق ٨٠ ق.م)، وهي تعرف فنياً باسم الملاحم (epics)، كون البيئة الإغريقية كانت تفيض بالطقوس والشعائر التي كان يقوم بها الإنسان في الاحتفالات الديونيسية، هذه الأخيرة عبارة عن طقوس ورقصات وأناشيده أسهمت فى ظهور الشعر الهوميري الذي بعد المرحلة الجينية المتطورة للدراما الإغريقية الناضجة"[١] قوامه الأحداث الدرامية التي تدور قصتها حول "فعل واحد، تام في ذاته.

وكامل له بداية ووسط ونهاية [٢] هذا ما يعرف بالملحمة، وكما هو الحال في التراجيدية أيضا، إلا أنهما مختلفان كون أن الملحمة أحداث متنوعة ذات وزن واحد.

لم تكن الملحمة وحدها هي التي دفعت الدراما الإغريقية خطوات واسعة، بل كانت للأسطورة (The legend) دوز حاسم وفعال في تكون أجنة درامية تعتمد على الوعي الميثولوجي الذي يجسد معتقدات أسطورية مقدسة، وأسهم في تحديد ثقافة الشعوب البدائية، إذ يردف وابرتسن سمث (Wiliam Robertson Smith) (١٨٩٤-١٨٤٦) قائلاً: "إن الأسطورة تستنبط من العادات والشعائر، وأنها فسير وتأويل لشعائر دينية وقواعد متعلقة بالعادات"[٣] لأن طبيعة العقل الإغريقي تتسم

---

(١) الدراما والمذاهب الأدبية، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر لبنان، ط١، ١٩٨٨، ص ٦٧.

(٢) فن الشعر، أرسطو طاليس، ص ٢٣٧.

(٣) مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي فى مضان المقدس ومعلومة التقاليد الأناسية) . منير الحافظ ص ١١.

بالدرامية ويميل كل الميل إلى التعبير الدرامي، لأن؛ "قيمة أي أسطورة لا تتحد إلا بقوة الطقس الذي يؤسسها وفي في حاجة لأن تكون دراما (فعل -حركة)، أي أن تكون طقوساً وشعائر، لذلك مدلول كل أسطورة يظهر دائماً فى شكل دراما"[1]؛ فالأساطير إذا بذلك كانت مرتكزًا شكل مصدر تكون الدراما، ومنحها مقومات وجودها واستمرارها.

تعد الناحية الفلسفية لبنة أساسية لميلاد الدراما، وهذا ما نلحظه في مؤلفات أفلاطون (Plato) (٤٢٧ ق.م-٣٤٧ ق.م) وأرسطو، بحيث يُعد هذا الأخير وكتابه "فن الشعر"

مصدرا هاما للتأصيل الدرامي إلى جانب سقراط (Socrates) "الذي ابتدع الديالكتيكا (Dialektike)؛ أي (المعرفة عن طريق الجدل)، تعني تصارع بين فكرتين تتوك عنه فكرة ثالثة مختلفة بنفس الطريقة التي يخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد"[2] في حين أن الصراع الدرامي كان منشاء حوارات وصراعات بين الإنسان وقوى الطبيعة والآلية، هذا ما يثبت أن العقلية الإغريقية كانت طبيعتها درامية في التعبير عن نفسها ووجودها، وقد بنى العمل الدرامي على وحدات أساسية تتمثل في:

أ. وحدة الموضوع (وحدة الفعل):

وهي أساس الدراما وجوهرها، فقد نوه أرسطو إليها وتحدث عنها باستفاضة في كتابه "فن الشعر"؛ وضرب لنا مثلاً بالشاعر هوميروس

---

(١) حياة التراجيديا، (فى منطقة الجنس التراجيدي وشعريته)، عبد الواحد بن ياسر، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١١ ، ص١٧.

(٢) نظرية الدراما الاغريقية، محمد حمدى إبراهيم ، ص٠٧.

"الذي رغم اتساع ملحمته (الأوديسة) إلى أنه نجح فى أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة"[1] وهذا ما يعكسه حدث الملحمة المقتصر على سرد رجوع البطل إلى وطنه وما صادفه آنذاك من أحداث، "فالفعل ينبغي أن تكون أجزائه مترابطة البناء، بحيث أن أي تغيير في ترتيبها أو قطع في تسلسلها أو تناقض في تتابعها يؤدي إلى انهيار البناء كله" [2] إذ لا يُمكن الحذف أو التقديم أو التأخير فيه.

ب. وحدة الزمان:

مرد الزمن في البناء الدرامي الإغريقي راجع إلى طبيعة الموضوعات التي يعالجها كتاب الإغريق "والتي كانت محددة بنهار يوم واحد[3] يعالج أحداث في إطار زمني محدد وثابت.

ج. وحدة المكان:

يرتبط الثالوث الدرامي (وحدة الموضوع، وحدة الزمان، وحدة المكان) أشد الارتباط ببعضه بعضا "ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون المكان واحدًا ثابتًا"[4] فسادامت الفترة الزمنية محدودة فكذلك المكان يشهد الثبات واستقرار الممثلين في مكان واحد.

٢.٢. في الفكر الحديث:

الدراما فن واسع متطور لا يسمح للقيود بأن تكبنه، فبعدما كانت منغلقة

(١) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، ص٤١.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ٥٣.
(٤) المرجع نفسه، ص ٥٤.

على قواعد كلاسيكية قديمة، هاهي تعود للحياة من جديد، وتزدهر بقدوم عصر النهضة، ثائرة على الدراما الإغريقية بوصفها عائقاً أمام الإبداع الحر، فكان لزاما حينها على كتاب العصر الحديث أن يجدوا لأنفسهم إطار جديد لفتهم الدرامي وعن صيغة متطورة تناسب العصر، أطلق عليه اسم الدراما الحديثة.

ظهرت الدراما الحديثة بعد خسوف الدراما الإغريقية على بد ثلة من الكتاب والناقدين من بينهم: (أنطون تشيكوف (Anton Tchekhov) 1860-1904)، برنارد شو (George Bernard Shaw) (1856-1950)، هينريك إيسن (1828-1906) (Ibsen Henrik Johan)، هذا الأخير بعد رائداً لهذا اللون من الدراما الذي اصطلح على تسميته بالدراما الحديثة "كونه المسؤول عن تعميمه وتجسيمه في العمل المسرحي، ومن ثم فهو الذي يُعتبر نقطة البداية في تلك الاتجاه، بحيث أصبح صفة مميزة للدراما الحديثة، صفة تأخذ مظهرا مختلفا باختلاف كل كاتب من الكتاب الذين ثلوا إيسن وساروا على نهجه فى أفكاره التى اصطلح عليها بالإبسئية"(١) وأصبحت هي فاتحة العصر.

انتهى أقطاب الدراما الحديثة إلى أن الأنس الرئيسة التي تقوم عليها الكلاسكية الجديدة على النحو الآتي:

• الانتقال من اللغة الشعرية إلى اللغة النثرية:

حطمت الدراما الحديثة المفهوم التراجيدي اليوناني حيث انتقلت من

---

(١) فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر نط، ١٩٩٨، ص١٣٠.

تصوير الحياة الخاصة إلى تصوير الحياة العامة ثم بعدها عن العواطف العتيقة والانفجارات الانفعالية إلى قليل من الكوميديا وما فيها من فكاهة ونقد، ثم هجرها اللغة الشعرية إلى اللغة النثرية [١] مع الحفاظ على رصانة اللغة وسمو الألفاظ ويحيطها بسياج يتيح للسلوك الاقتران بالتعبير السامي ورقعته.

• **تحول المجال البطولى (من البطل الخارق إلى البطل العادي):**

لم يعد البطل ضحية للقوى الغيبية وهذا راجع إلى تغير فكر المجتمع آنذاك، فتم " تطبيق المجال البطولي في شخصية البطل بمعنى نزول الدراما إلى محاكاة الإنسان العادي في العصر الحديث" [٢] وأصبح البطل من الشعب والأفراد العاديين، في المقابل كانت الدراما الإغريقية تقدم البطل مكتمل النيل والسعر.

• **التساهل في امتداد وحدتى الزمكان:**

نجد أن التعبير لم يمس اللغة والمجال البطولي فقط، بل اقتصر أيضاً على عنصري الزمان والمكان، من خلال التساهل في امتداد وحدة الزمان بأن " لا تنحصر في نهار يوم واحد، بل جعلوها تمتد إلى ثلاثة أيام أو أكثر"[٣] الشيء نفسه حصل مع عنصر المكان فقد تم كسر ثباته بأن يشمل أماكن متعددة.

---

(١) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، اوري فهمي، دار هلا للنشر والتوزيع الجيزه ط١، ٢٠٠٠- ص ١٢٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٨.
(٣) رحلة الدراما عبر العصور (من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين)، محمد حمدى إبراهيم، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط١، ٢٠٠٧، ص ١١٥.

• من أحادية الموضوع إلى تعدد المواضيع:

لم تقتصر الدراما الحديثة على موصفات وحدة الموضوع، بل تعدته إلى وجود ثيمات تناولت معاناة الإنسان في صراعه مع مجتمعه وما حل له من مشاكل نفسية وأزمات روحية عالجتها الدراما بروح جدية، بالإضافة إلى إحلال موضوع الحب محل ثيمة القدر إذ أصبح هو البديل الذي "أضفوا عليه علاقة قنسبة جعلته أقرب ما يكون إلى القوة الكونية أو السلطان الإلهي الذي لا عاصم منه ولا راد لمشيئته (١) وهكذا تم تطويع الموضوعات لتلائم ظروف المجتمع والبيئة مما أدى إلى تعددها في الفكر الدرامي الحديث.

ومنه أصبحت الدراما الحديثة فهما ووعياً ووضعا للأسس التي ساهمت في بلورة الفكر الدرامى الحديث في صبغة متطورة حطمت من خلالها الوحدات الأرسطية فى الفكر الإغريقي.

٣. أقسام الدراما:

تناولت الدراما صراع الإنسان ومحنته أمام الطبيعة، وبالأخص علاقته مع الإله ديونيسيوس، فحين يموت الإله أو يختفي تظهر الأناشيد الحزينة، وهذا ما يعرف بالتراجيديا **(Tragedy)** التي هي نشيد الألم، وعندما يُبعث ويظهر يسود الجو كثير من المرح والاحتفال ومن هنا نشأت الكوميديا لتصور تنا قوة الإنسان في مواجهة الصعاب وماساة المشاعر والعواطف المتقلبة التى استغلها الكتاب في عرض أفكارهم السامية وفلسفتهم العميقة لقهم الإنسان، لتتمحور الدراما في ثلاثة

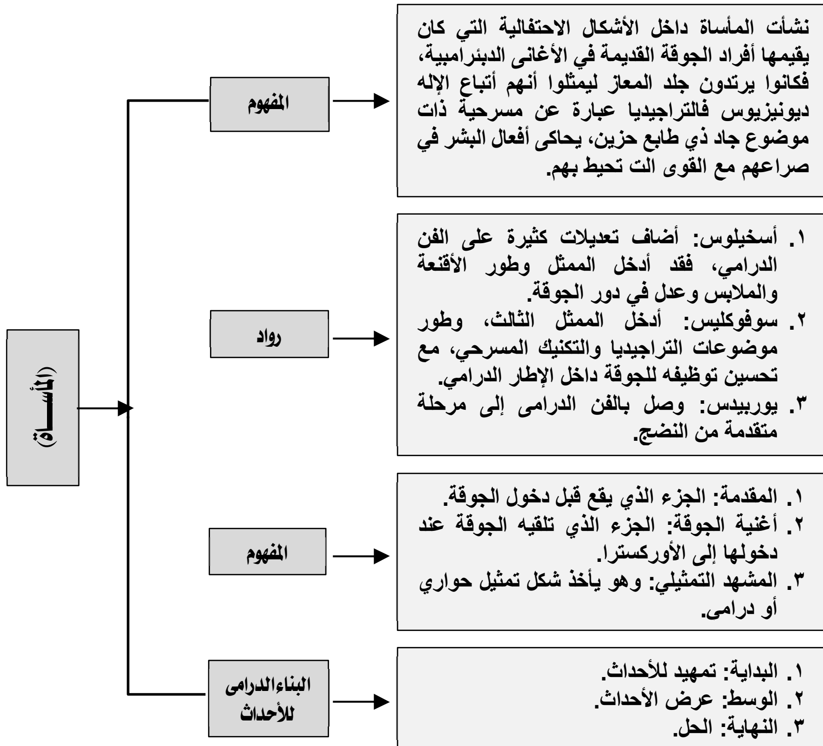
---

(١) المرجع نفسه، ص ١١٦.

أشكال هي:

- التراجيديا (المأساة) (bragedia)
- الكوميديا (الملهاة) (Comedy)
- المسرحية الساتيرية (satyrikom drama)

وبهذا الصدد اعتمدت على كتاب: نظرية الدراما الإغريقية لمحمد حمدى إبراهيم في تلخيص هذه الأقسام (١) وفق المخططات الآتية:



الكوميديا / (الملهاة)



المفهوم والنشأة

وفدت أوّل الأمر من صقلية، حيث منحها **إيخارموس** أول اشكالها الفنية، وهي تعني أغنية القرية، أو النشيد الماجن **فأرسطو** يرى أن البذور الكوميدية ريفية والباحثون يرون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع النشيد الماجن، وهي تُعرّف على أنها موضوع فكاهي

أعلام الكوميديا

1. **اريستوفانيس:** ركّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميدية.
2. **ألكسيس وأنتيفانس:** أدخلا عناصر جديدة على الكوميديا مثل التنكر وال غناء والرقص مما أعطى الكوميديا طابع الفرجة.
3. **مناندروس:** كان أبيقوري النزعة

أنواع الكوميديا من حيث العصور

1. **الكوميديا القديمة:** ذات نهاية سعيدة، تقوم على الموضوع السياسي، والضحك فيها يقوم على الفكاهة النقدية اللاذعة.
2. **الكوميديا العصور الوسطى:** اتجهت إلى السخرية من الأساطير والتهكم من الأعمال الفلسفية الأدبية والسلوك الإنساني الهابط.
3. **الكوميديا الحديثة:** موضوعاتها مستمدة من الحياة الاجتماعية المعاصرة

أجزاء الكوميديا

1. المقدمة
2. أغنية الجوقة
3. المشهد الجدلي
4. خطاب الجوقة
5. المشهد التمثيلي

البناء الدرامي

في الكوميديا لا وجود للبناء العضوي (بداية، وسط، نهاية)، بل كان تخطيطيا يضم عدة مواقف مرتبطة معًا، ولا وجود للخط الدرامي الصاعد، بل كان خطها الدرامي متموّجا بين الصعود والهبوط، وكانت لديها عدة حلول بدل حل واحد.

المسرحية الساتيرية



المفهوم والنشأة

كان أتباع الإله **ديونيزيوس** يرتدون زي **"الساتيروي"** وهو الزي الذي كان يرتديه أفراد الجوقة في المسرحية الساتيرية، حيث تقوم بأداء رقصة عنيفة تُعرف باسم **sikinnis** نسبة إلى مخترعها **sikinnos**، وكثيرا ما كان هذا النوع من المسرحيات يُصوّر البطل مشهورا **"هيراكليس"** بصورة كوميدية.

أعلامها

يرجع الفضل في ابتكار هذا النمط الدرامي إلى **براتيناس pratinas** الذي كان حيًا حوالي 496 ق.م.

موضوعها

موضوعها يدور حول الأساطير وسُميت بهذا الاسم لأن أفراد الجوقة فيها ظلّوا محافظين على ارتداء ملابس الساتير.

ثانياً: المسرح بين التأصيل والتطور:

تمثل الفنون جزءا من ثقافة الأمم، فهي نتاج إنساني وأداة لصناعة الجمال والتواصل بين البشر، حيث تنقسم هذه الفنون إلى عدة أنواع منها: الفنون التشكيلية كالرسم والنحت، والفنون السمعية كالموسيقى والشعر، والفنون الأدائية كالسينما والمسرح إذ يعد هذا الأخير أبا الفنون؛ لأنه يجمع بين الفنون البصرية، والسمعية، والمكتوبة.

فالمسرح هو مجموعة أحداث تعكس واقع مجتمع ما في قالب تأليفي يتميز بالانسجام بين مختلف المكونات المسرحية.

ولقد عرف المسرح أشكالاً فنية أولية قبل أن يتطور على صعيدى الشكل والمضمون، وذلك ما اصطلح عليه بالأشكال ما قبل المسرح التي تنطوي في ثناياها على العنصر الدرامي الذي يعتبر جوهر العمل المسرحي، لتتطور هذه الأشكال فيما بعد وتكون عتبة لتطوير المسرح العربي، واللافت للانتباه أن هذا التطور لم يكن وليد الصنفقة، بل كانت له مرجعيات فكرية، وثقافية، وفلسفية وتاريخية وتراثية، اعتبرت اللبنة الأساسية فى بناء المسرح، ولنتمكن من معرفة جينات المسرح وأصوله المرجعية، وأهم الفروقات بينه وبين الدراما، لابد أولاً أن تتعرف على ماهية المسرح ومدلوله.

١- دلالة المصطلح:

أخذ مصطلح المسرح فى الدراسات دلالات متنوعة، بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته، وقد تباينت فيه المفاهيم من فكر لفكر ومن عصر لعصر، إذ يعود أصل كلمة المسرح (theatre) إلى المصدر

اليوناني الذي يعني "المكان؛ حيث يشاهد الجمهور فعلا عرضاً يُقدم له"[1] يعتمد على الرؤية والمشاهدة فى حيز يعرف بالعمارة المسرحية، وهذا ما ذهب إليه بطرس البستاني عندما أورد "كلمتى مرح وخشبة وشرح بأنهما مكان الرقص واللعب"[2] من هنا نرى أن كلمة تدل على المكان هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهى يمكن أن تكون "مأخوذة من الفعل (سرح عنه أي فرج وبذلك تتضمن معنى التسلية والاستمتاع وهذا ما استدعى لاحقا استخدام كلمة الفرجة"[3] التي قوامها العرض، فالمسرح يقدم دائما "حدثاً (محاكاة لفعل) يفضل ممثلين يجسدون شخصيات الجمهور مجتمع في زمان ومكان منظمين تقريباً لاستقباله"[4] وتلفيه والتفاعل معه من أجل تحقيق المتعة والإثارة.

بعد المسرح شكلا من أشكال الفنون الأدائية التي تؤدى على خشبة المسرح، ووسيلة إبداعية يُعرب بها المبدع عن مكامن فى ذاته لتخرج عن طريق عروض حية موجهة للجمهور المشاهد، فالمسرح هو "إبداع أدبى يتجلى فى نصوص ثابتة الحدود منتهية، يمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناء مغلقا، وهو عرض تجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة والصوت والضوء ويتجدد في كل مناسبة"[5] يجسد على خشبة المسرح من قبل الممثلين، مستخدما التعابير اللغوية والجسدية من أجل

---

(١) معجم المسرح، باتريس وافي، (تر) ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط١ ٢٠١٥، ص ٥٣٨.
(٢) المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض)، ماري الياس وحنان قصاب، ص٤٢٤.
(٣) المرجع نفسه ٤٢٥.
(٤) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٩١.
(٥) المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بالخيري - دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة ص١، ١٩٩٩، ص١٩٤.

تحقيق المتعة الفنية والجمالية، وهذا ما ذهب إليه كريغ (Edward Gordon Craig) (١٨٧٢-١٩٦٦) أثناء تعريفه للمسرح بأنه: "مصنوع من الحركة التي تشكل ضمير الفن عن الممثل ومن الكلمات التي تشكل جسم المسرحية، ومن اللون والخطوط التى تمثل روح الديكور المسرحي، ومن الإيقاع الذي هو ركيزة الرقص"(١) من خلال تعريف كريغ نلاحظ أن المسرح هو النتيجة تزاوج الفنون الجميلة كالرقص والموسيقى وفن العمارة والرسم والشعر.

٢- جينيالوجيا المسرح (الولادة والتطور):

عرفت الحضارات القديمة أشكالاً متعددة من الفنون الجميلة، بوصفها علماء وفناء وأنها يحاكي الواقع فى أبسط صورة، فكان المسرح ملتقى الفنون وأبرزها، وبين بداية المسرح وما انتهى إليه محطات بارزة ومتنوعة، نحن في مستهل الوقوف عندها وقبل ذلك يجدر بنا معرفة أجنة المسرح وممهدات النشوء الطبيعية له في الفكر القديم مروراً بالمسرح الغربي ووقوفاً على السرح العربي وتبني الثقافة العربية لهذا الفن الجميل.

١.٢ من المسرح الإغريقى إلى المسرح الرومانى:

نشأ المسرح نشأة إغريقية دينية تقام تكريما لديونزيوس من خلال إقامة الأناشيد الدينية وحلفات الرقص والأغاني الديتراسية التي هي عبارة عن طفس ديني يؤدى فى عبادة الإله ديوتيزيوس، فكان المسرح اليوناني "مرتبط أشد الارتباط بالعيادات الدينية وكانت المسرحية تمثل

(١) معجم المسرح، باتريس باقى ، ص٩٢.

جزءاً هاما من الاحتفالات الدينية الرسمية"[1] ومن هذا الأساس انطلقت بذور الفن المسرحي، واكتسب المسرح قداسة تماثل قداسة المعيد؛ لأنه لعب دورا كبيرا في العبادة أكثر من كونه مكاناً مخصصاً للعروض المسرحية وذلك من خلال شرح الطقوس والمراسم وتلقين الشعب لها، فأصبحت العيادات أكثر اتصالا بالمسرحية وأكثر تأثيرا على تطورها لأن طقوسها كانت تتضمن حركات تمثيلية تشتمل على عواطف متضاربة تتأرجح بين الضحك الذي لصاحبه ضحكات عالية وبهجة وسرور، كانت بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة وبين حزن عميق مصحوب بالشكوى والألين وهو أصل المأساة ومن هنا اتخذت الدراما طريقا خاصاً يحمل لونين هما: التراجيديا (الماساة) والكوميديا (الملهاة).

من الواضح أنه لا يمكننا التحدث عن أجنة المسرح اليوناني دون ذكر شخصيتين رئيستين هما أسخيلوس (Eschyle)(٥٢٥ ق.م-٤٥٦ ق.م.) وسوفوكليس (Sophocle) (٤٩٦ ق.م - ٤٠٥ ق.م) اللذان أسكا بمصرعي الباب وما يزالان يمسكان به حتى الآن رغم ما قطعه المسرح من مراحل في التطور والازدهار إلى جانب "اسم أقدم رجل في تاريخ المسرح وهو الشاعر والممثل شبس (Thespis) (عاش في القرن السادس قبل الميلاد) الذي أدخل الممثل وقائد الكورس وأصبح الممثل يتبادل الحوار مع رئيس المنشدين وكان هذا الممثل يقوم بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعاً مختلفاً وملابس مختلفة"[2] ؛

(١) دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة دط، ٢٠٠٠، ص١٥.
(٢) المرجع نفسه، ص١٨.

فكانت هذه أولى بدايات ميلاد النص المسرحي.

تطور المسرح في العصر الروماني بشكل ملحوظ وأدخلت عليه عدة إصلاحات ساهمت في تنوع تركيبته وتشكلها، فالمسرح اللاتيني "لم ينشأ كما نشأ المسرح الإغريقي بتظاهرات دينية، بل بمحاكاة ذات طبيعة هزلية وليس مأساوية، وهذا ما يبين لنا بعض المناخي الخاصة بالمجتمع الروماني"(١) الذي كان يتراوح مداه بين النشاطات المهرجانية ومسرح الشارع ورقص العراة والبيلوانيات، بالإضافة إلى بعض الكتابات التي كانت تحوي اشعار وقصص مثلت المحاولات الأولى لظهور الدراما الشعبية الرومانية أطلق عليها اسم "الأشعار الفاسكينية(٢) والساتورا(٣)" وبالرغم أن المسرح الروماني امتلك أدائه الخاص إلا أنه كان متأثرا بالمسرح اليوناني بفعل الترجمة والتقليد، وظهر حينها كتاب المسرحيات الرومانية، أولهم ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus)(200 ق.م- ٢٦٠/٢٨٠ ق.م) الذي قاد حركة الترجمة من اللغة اليونانية إلى اللاتينية وقدم عدة مسرحيات تراجيديا وكوميدية على نسق المسرح اليوناني بالإضافة إلى ثاني أعمدة الكوميديا بلاوتس (Macciusplautus) (٢٥٠ق.م-١٨٤ق.م) الذي كان يرمي إلى إمتاع جميع طبقات المجتمع، وتيرانس

---

(١) تاريخ وأدب المسوع العالمي، عامر صباح مرزوق، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، حذاء ٢٠١١، ص٦١.

(٢) الاشعار الفاسكينية: مجموعة من الأغاني الريفية البهيجة المرحة التي تنشد في المناسبات السارة، كانت تقام علي خشبة المسرح. https://al-marsa.ahlamontafa.net ، ٢٠٢٣/٠٩/١٢، ٠٩:١٠.

(٣) فن الساتورا قطعة من التمثيل الصامت المرتجل، تنخلله الأغاني والأناشيد والأشعار. https://alarabi.ncoal.gov، ١٠:٠٢. -١٢/٠٩/٢٠٢٣.

(Terence)(١٩٠ق.م-١٥٩ ق.م) الذي كتب ليُرضي الطبقة المثقفة، ولا ننسى أهم كُتاب التراجيديا المدعو سينكا (Lucius Annaeus Seneca)(4 قبل الميلاد-٦٥ م) كما ننوه إلى أن التراجيديا عند الرومان لم تلق قبولا بقدر ما لقيت الكوميديا، ذلك أن التمثيل الدرامي صار مجزد استعراضات مشهدية وعروض فردية يقوم بها الممثلون المتجولون في الاحتفالات الخاصة، فكانوا يمزجون المشاهد التمثيلية بالتسلية الشعبية والمشي على الحبال والألعاب البهلوانية"(١) واتجه المسرح الرومانى إلى مجال المرح والترفيه، لكن ما لبث هذا الأخير حتى قوبل بالرفض والامتناع من قبل الكنيسة؛ لأن "المسرحيات التي كانت تقدم تافهة وغير أخلاقية وقد انحدر مستواها الغني والأخلاقي، بعدها احتضنت المسيحية المسرح وأخضعته لقوانينها وظهرت أنواع من المسرحيات تعرف بالعرض الإيمائي الصامت"(٢) القائم على الإيماءات الإشارات.

من الواضح أن الكنيسة كانت غاضبة من نشاطات المسرح لأنها وضعت طقوسها موضع السخرية والاستهزاء حينها حيث أبدت المسيحية ممانعة دينية عنيفة لتفويض التراث المسرحي وقضت بذلك على فن التراجيديا والكوميديا"(٣) من هنا تلمح في الأفق باعثاً أصيلا لميلاد مسرح جديد يتجاوز القوانين التقليدية الكلاسيكية.

(١) الوجيز في تاريخ المسرح (أوروبا والعالم العربي)، يحي الحاج إبراهيم، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دم: ٢٠١٩. ص٣٩.
(٢) مسرح الطفل (التجربة والآفاق)، راقية بفعة، دار لفيروز للإنتاج الثقافى، الجزائر، دطهدت، ص٥٢.
(٣) الوجيز فى المسرح (أوروبا والعالم العربي)، يحي الحاج إبراهيم، ص ٣٩.

٢.٢. من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح العصر الحديث:

لا ينقلك المسرح في تجديد أشكاله ومواضيعه، خاصة بع اضمحلال المسرح الروماني بعد سقوط روما، فظهر حينها لون جديد من المسارح يعرف بمسرح العصور الوسطى، فبعدما تجمّد وقوض من طرف الكنيسة هاهي اليوم تحتضنه تحت ما يُسمى المسرح داخل الكنيسة (المسرح الكنائسى) الذي يتميز بظهور مسرحيات دينية يمثلها رجال الكنيسة بأنفسهم، متخذين فن التمثيل لونا من ألوان التبشير فى عصر كتر فيه الجيل والشعوذة، فقاموا بالأداء التمثيلي المسرحيات، حيث لعب الحوار دورا هاما في بنائها وبناء المرح الديني.

استمر المسرح على تلك الحالة إلى أن حاول بعض القساوسة تطوير المسرح بإدخال مواضيع غير دينية لإخراجه من بوثقته المنغلقة المتمثلة في أسوار الكنسية إلى الساحات العامة، وانتقل الفن الصرحى من داخل الكنائس إلى ساحة المدينة وتمكن الفن التمثيلى من الانفصال عن المراسم الدينية فولدت الأنواع المسرحية فى غياب القواعد واشتركت في تشكيلها مصادر مختلفة، منها الشعبية ومنها الأدبية والدينية؛ أما الشعبية فقد خصلات بعيد المرافع؛ أي الكرنفال، حيث حضنت الألعاب التنكرية والماخر أشكال هزلية عديدة هي الموتولوج (الكوميك)، الفارس، الحماقة، أما الطقوس الدينية فلعبت هي الأخرى دور مهما ولكن جزئيا في تكوين الشكل الأبرز لمسرح القرون الوسطى ألا وهو مسرح الآلام" [١] بالإضافة إلى عروض الأسرار التي كانت

(١) سيرة المسرح أعلام وأعمال (جدل تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، روجيه عساف، دار الأداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط ١، ٢٠٠٩, ج٣ ص٢٤٣

عبارة عن حلقات عديدة وقصيرة قد تكون أو لا تكون دينية وهي تشكل روائع الإبداع الفرنسى قبل عصر النهضة.

تطور الشكل المسرحي في العصور الوسطى وانفتح نحو فضاءات متنوعة في المدينة كالساحات والشوارع وتمكن الجمهور من التواصل مع العرض المسرحي مباشرة عن طريق المهرجانات والاحتفالات القائمة على العرض المتنقل في العربات والمواكب حاملاً بين ثناياه نموذج المسرح الشعبي المدائحي والمسرح الكوميدي وهذا أهم تجديد تمحور حوله مسرح العصر الوسيط تحت ما يسمى المسرح الدنيوي المستقل، وظهرت أشكال مسرحية شعبية متعددة كمسرح العرائس وخيال الظل التي ترتكز على الديالوج بين شخصين.

أصبح المسرح يحمل صبغة لونية متنوعة واحترافية بعدما انتقل إلى المسرح الدنيوي المستقل عن الكنيسة، هذا الانتقال مهد الطريق لمرحلة حديثة عرفت بالمسرح في العصر الحديث، فقد نشطت الحركة الأدبية والفنون بفعل ما وصلت إليه الإنسانية من نضج وتطور في سياقها الاجتماعي والثقافي؛ حيث يُعتبر عصر النهضة نقطة تحول أساسية أسهمت فى تكوين تصور جديد للعديد من الممارسات الإبداعية والفنون منها، فتولات نهضة فنية على مستوى الظاهرة المسرحية، وملحقاتها الفنية المتمثلة فى الإضاءة، والصوت والموسيقى، الأزياء، الأقنعة والديكور بالإضافة إلى معمار المسرح والسينوغرافيا، هذا التطور ساعد المتلقي في مشاهدة العرض المسرحي في ظروف أفضل في ظل الإمكانيات والتجهيزات الحديثة.

تمثل هذه النقلة النوعية في مجال المسرح الجوهر في تحقيق رؤى الصرحيين الأوائل الذين يسعون إلى بعث روح التجديد المسرحى النبضوي شكلا ومضونا، حيث أسهم هذا التطور الذي شهدته (إنجلترا، فرنسا، إيطاليا) على بعث روح التنافس فيما بينهم من أجل إثراء المسرح علما وفنًا وإشباع رغبات الجمهور المسرحي.

أما فى المسرح الإنجليزي فقد عات "الدراما الإنجليزية الخصية العميقة، التي كتبها بن جونسون (Ben Jonson) (١٥٧٢-١٦٣٧) ووليام شكسبير (Shakeepeare) (1616-1564 William) في السرح الإنجليزي، نقلة نوعية إبداعية في النص المسرحي الدرامي سواء على الشخصيات أو الموضوعات أو الأفكار والصراع والأهداف"(١) وجعل منها ذات شأن وقضية ثقافية فنية متنوعة بتنوع الحبكات والمعالجات الدراسية من حيث البناء والأحداث والزمان المسرحى:

شهد المسرح الإنجليزي تغيرا جذرياً في التقنيات المسرحية وأساليب الكتابة الجمالية والإخراج، كما نجد أيضا كتابات مسرحية بنكهة إيطالية وهذا ناتج عن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي في فضاءات ركحية متنوعة خاضعة إلى التنوع المعماري للهندسة المسرحية التي كانت تقام فيها العروض المسرحية بالإضافة إلى السينوغرافيا والديكورات التي أنجزها عدد من الفنانين أمثال دافنشي (Vinc)(1519-1452 Leonardo da) ورفائيل Raffaello)

(١) مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية)، أحمد زلط، ص٤٤.

(Sanzio)(1520-1483 القائمة على المنظر المسرحي الإيهامى؛ حيث كانت تبدو خلفية المشهد محاكاة لمنظر حقيقي (شارع أو ساحة في المدينة، واجهة قصر أو معبد، غاية أو موقع ريفى طبيعى) "[١] هذا التصوير السيلوغرافي للهندسة المسرحية سمح بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية ذات الرسم المنظوري الذي تحمله العلبة الإيطالية إلى جانب نوع من المسرح الشعبى يدعى الكوميديا ديلارتي التي تعني: "مسرحا هزليًا سيماته الارتجال وشخصيات نمطية مقنعة"[٢] قسمة الارتجال هنا قائمة على غياب النص وذيوع موهبة الممثل، إذا كان هذا القالب الأبرز الذي ميز التجربة الإيطالية في العصر الحديث.

استطاع طراز المرح الإيطالي اجتياح الثقافة الفنية لفرنسا والرقي بها في الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية فتشكل المسرح الفرنسي بقيادة ثلاث قامات فنية هم: بير كورني (Pierre Coreille) (١٦٨٤-١٦٠٦)، موليير (Jean-Baptiste (١٦٩٩ - ١٦٣٩) (Jean Poquelin) جان راسين (Racine)، 1622-1673 مبدعين فى تكوين المسرح الفرنسى، كما نجحوا فى إرساء مبادئ جديدة للمسرح ترجمت المعاناة الإنسانية بعيداً عن الأطر الكلاسكية المقيدة، فكان محتوى الإبداع المسرحي متغيّرا وفق رؤى شخصية متنوعة ومختلفة ومع بداية الخمسينيات حقق من خلالها المسرح الفرنسي " طفرة كبرى مع ظهور مسرح العبث (آرثر أداموف ١٩٧٠/١٩٠٨) [...] ثم انسحب

---

(١) سيرة المسرح أعمال وأعمال (جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، روجيه عساف، ص٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٥.

إلى مسرح اللامعقول (أوجين يونسكو ١٩٩٤/١٩١٢)، داعيا إلى مسرح الصدمة الذي يؤدي إلى استلاب الجمهور في أكثر من معنى واحد "[١] فالمسرح حياة متجددة يتغذى على بذور الكلاسكيات القديمة فيبعث فيها روح حديثة ويشكلها من جديد لتتطور وتتجدد مساهمة في تحريك المشهد الثقافي وبالأخص المتجز الفني والإبداع المسرحى.

٣.٢. المسرح العربى بين النشأة والتطور

تضاربت الآراء حول التأصيل المسرح العربى فهناك من يرى أن ولادة المسرح العربي كانت تراثية عربية أصيلة، فى حين يرى البعض الآخر أنه جنس وأفد من الثقافة الغربية بفعل الاحتكاك الثقافي والحضاري، والمتأمل في سئون الثقافة العربية يجد أن الأدب العربي عرف أشكالا تدعى بأشكال ما قبل المسرح، وأنواعاً من الفنون الأدائية المتمثلة في الشعر بأنواعه (الغنائي، الملحمي) والنثر بأشكاله (فن السيرة، المقامات، الحكايات، القص الشعبي)، والفنون الفرجوية بتنوعاتها الشعبية (الاحتفالات الرسمية والمناسبات الدينية، وحفلات الختان والأعراس وفرق القوال والمداح والحلقة) التي كانت تقام فى فضاءات واسعة أبرزها الشوارع والأسواق وهى تحمل ملامح هزلية قريبة المأخذ من القالب المسرحي وهذا ما أورده على راعي حينما قال: "أن الحفلات العربية أحد أشكال المسرح؛ لأنه كثير من الاحتفالات الرسمية كانت تخرج إخراجا مرحباً متقناً"[٢]

(١) تاريخ وأدب المسرح العالمي، عامر صباح المرزوك، ص ١٣١.
(٢) مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية)، أحمد زلطة ص٨١.

وتعتبر مظاهر شعبية بدائية المسرح العربي في مرحلة النشوء إلى جانب تمثيليات خيال الظل وعرائس الفراكوز كألوان أدبية شعبية فطرية عفوية تشكل مادة تراثية أولية للمسرح الشعبي العربي الذي شكل لنفسه كيان وبنية قوية في جسد الثقافة العربية، فقد كانت الفرحة بكل مظاهرها بداية التأسيس المسرح العربي، هادفة من خلال ذلك لتحقيق مقاصد الجمهور فى المناسبات الاحتفالية المستمدة من الواقع المعاش ومن التراث المحلي والفولكلور، هذه المظاهر الفرجوية تمثل جزءاً من الذاكرة الشعبية للمجتمع.

عرف المجتمع العربي فضاءات احتفالية تشكل إرهاصات مسرحية، وهذا ما تشهده عند العرب قديماً عندما كانت تقام التجمعات فى الأسواق من أجل إلقاء الأشعار وإقامة المناظرات الشعرية وهي بذلك تمثل شكل فرجوي له طقوسه الخاصة " فالعرض موجودة والمتفرج موجود أيضا، كما أن عناصر الحركة والحوار والصراع موجودة كذلك، وليس من الضروري أن يكون المحتوى شبيها بالتراجيديا الإغريقية، لأننا إذا بحثنا عن التقارب تكون قد تجاوزنا مجال الخصوصية والتميز لكل حضارات الأمم عبر العصور "(١)

بالإضافة إلى المقامة وكل فنون الحكي، والرقص، والموسيقى، والغناء التي تمثل أشكالا ارتجالية وأصولا درامية داخل التراث العربي وتأسيساً لها، ومهاداً لنمو الشكل درامي لكى يتناسب والشكل الجديد للمرح عند التحامه مع الثقافة الغربية وبالضبط عند دخول الحملة الفرنسية إلى

---

(١) الخطاب المسرحي (مفاهيمه واليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجًا)، نورة لغزارى، دار كنوز المعرفة النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٨- ص ٨٤.

مصر.

شهدت الثقافة العربية عند الامتزاج بالثقافة الأوروبية قفزة نوعية في جميع المجالات وخاصة الفنون، فمن حملة نابليون بونايرت جيدانا نقراً فيما لترجم أثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة بفضل حركة الترجمة والبعثات العلمية ونهضة رفاعة وتلاميذه"(١) التي غيرت في الحياة الثقافية العربية، خاصة الأدب والعلوم والفنون، ولكن المسرح في البداية لم يأخذ حقه من الاهتمام فقد أشاح الأدب العربي وجهه على التأليف المسرحي وسبب ذلك ضمنه توفيق الحكيم في قوله: أن المترجم العربي عندما حاول نقل آثار اليونان وقف حائرا أمام التراجيديا الإغريقية، وهو يقلب بصره في نصوص صماء بحاول أن يُقيّمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسعفه ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلا في بلاده "(٢) لذلك عزف العرب عن التأليف المسرحي لكن مع مرور الوقت وبعد اطلاع عميق استطاع العرب التركيز على الميكانيزمات داخل هذا الفضاء المسرحى بشتى فروعه وأشكاله يفعل التأثير عن طريق الترجمة والاقتياس،

فألفت نصوص وأنتجت عروض تحمل بين أحشائها رؤية غربية تؤطرها هوية عربية داخل المتون الإبداعية المسرحية، فنجد ثلاث رؤاد من النخبة المؤسسة للمسرح العربي وهم: مارون النقاش، أبو الخليل القباني، يعقوب صنوع.

---

(١) المسرح (أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة)، محمد زكى العشماوي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص ١٥٦.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٧

سعى مارون النقاش إلى أن ينقل الفن المسرحى من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة العربية شراعها في ذلك ذائقة المتفرج العربي الميالة إلى الغناء والطرب والشعر، وهذه عناصر أساسية فيما يدعى بالأوبرا الوافدة من الغرب لكن في المقابل ركز مارون النقاش فى تجاربه المسرحية على تطويع ملامح الفن المسرحى الغربى مع ما يتلاءم والبيئة والخصوصية العربية لذلك رغم تأثره بالمسرحيات الغربية إلا أنه لم يكتب على منوالها، بل فضل أن يكون التأليف أصيلاً ذو نشأة عربية لذلك اتجه نحو التراث الشعبي في مسرحياته.

أما أبو الخليل القباني فارسى هو الآخر دعائم الفن المسرحي العربي بعد انتقاله إلى مصر واستند على التراث في بناء مسرحياته التي كانت ترتكز على الشعر الغنائى والرقص مما جعل تيمور يقول فيه: " وكان أكبر ما يعينه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والافتتان في توفير الرقصات الإيقاعية"(١) وأكثر ما أعانه على تثبيت أقدام المسرح العربي هو الشيخ سلامة حجازي ويعقوب صنوع اللذان كانت مسرحياتهما.

تطرحان عدة قضايا اجتماعية وسياسية إذ أسهما في تنشيط حركة المسرح العربي إلى جانب توفيق الحكيم وتجارية الحية والفنية والمبتكرة كما لا ننسى أحمد شوقي الذي دفع برواياته إلى المسرح خاصة مسرحياته الشعرية.

اكتمل بفضل هؤلاء تكون المسرح العربي وانتشر في كامل الأقطار

---

(١) المسرح العربي المعاصر، حكمت أحمد سمير، ص ٥٧.

العربية ونخص بالذكر هنا المسرح الجزائري الذي نشأ نشأة تراثية بخلاف المسرح بالمشرق العربي الذي بدأه مقلدا ومترجماً لنصوص غربية، فظهرت أسماء لامعة مثل: (محي الدين بشطرزي وعبد الله الركيبي وسلالو على ورشيد قسنطيني) أزخت لبداية المسرح الجزائري التي كانت نواته تراثية أصيلة تعتمد على الفرجة والحلقة والقوال والظواهر الاحتفالية للحفاظ على التميز الحضاري والثقافي.

أخذ المسرح يتطور شيئا فشيئا فبعدما كان يقتصر على الإنشاد والمسرحيات الغنائية أصبح خليطا من المسرحيات الكلاسكية والرومانسية وأصبح مقر العرض المسرحي تقام في بنايات متعددة ذات معمار خاص، كما انفتح على عدة فنون سمعية وبصرية بفعل التطورات العميقة التى حدثت على المنجز الإبداعى المسرحى الفني في ظل الهيمنة التكنولوجية، واستحداث أساليب درامية ثبناء مسرح عربي يعتمد على ثقافة السمعي البصري أو السينوغرافيا التي أضحت دعامته الأساسية، كما أصبحت العروض شنجل في التليفزيون الذي أسهم هو الآخر في تكوين فرق الدراما التمثيلية مما وسع من دائرة المتلقين لفن المسرح عبر الإذاعة والسنيما والتليفزيون كذلك.

٣.المسرح وسؤال التحول من الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية:

تقتضي العلاقة بين المسرح والدراما طرح التساؤلات الآتية: ما هى حدود العلاقة بيتهماً؟ وما الفرق بينهما؟

تعود أولى العلاقات بين الدراما والمسرح إلى النشأة تحديدا، فهما يلتقيان في أوجه عديدة منها وجود ظواهر احتفالية (طقوس التعبد

والرقص الغناء والمرح) تتخذ شكل الفرجة في الحضارات القديمة حينها عرفت الدراما صورتها الأولى المستمدة من الطقوس الاحتفالية الدينية والدنيوية والحكايات وفنون القول التي تتراوح ما بين الغناء والكلام والإيماء، هذه الأشكال الفرجوية أطلق عليها أندري شيفتر (A.Shaeffrre) تسمية الما قبل المسرح (Pre-Theatre) التي أصبحت " تندرج في بابه كل الطقوس البدائية والشعائر والاحتفالات التي كانت تنحصر وظيفتها الأسطورية والرمزية في مسرحة علاقة الإنسان (معتقداته) بالكائنات العليا"(١) كما يدل أيضا على كل التظاهرات الشعبية شكلاً ومضمونا التي تروم إلى استخدام اللغات الإيمانية والطقوسية ومختلف الصور التسيلية التي تعكس أشكال درامية تعنى ببنية النص العميقة والمنظمة والمشاهد المتناسقة المتطابقة مع الواقع إخراجا وتمثيلاً وديكوراً كما تركز أيضا على الصراع والرسالة في العرض المسرحي، ويؤكد شيفتر أن مصطلح ما قبل الدراما لا يعني أبدا "صرحاً قبل المسرح بالمعنى التاريخي، بل إن مفهومه قد ينطوي على اقتراح أن هذه الأشكال لم تصل بعد إلى درجة الكمال للتقاليد الإفريقية والأوروبية أو أنها عملية إتمام غير مكتملة"(٢) تكتمل وتطور بتطور الفكر والفن والتقنيات الدرامية المسرحية.

من المؤكد أن الفن الدراسي في تطور مستمر يبحث عن ثغرة مغايرة للتعامل مع الأدب الدراسي بحرية في ظل ظروف مختلفة، فأخذ

---

(١) حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي- المركز الدولى لدراسات الفرجة، المغرب، ط١، ٢٠١٤- ص ٧٥.

(٢) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٤١٩.

في التطور محاولاً تجاوز حدود الثقافة الدرامية التقليدية التي ترتكز على الوحدات الثلاث، واتجه نحو تقديم تراكيب جديدة وأدوات وتقنيات مختلفة تفتح للنصوص المسرحية آفاقاً جديدة وذلك من خلال الجمع بين التعامل مع التراث ومسرحته بطرق جديدة، وبين الانفتاح على النصوص الغربية والأساليب الدرامية الحديثة في ظل الحداثة التي مست جميع الميادين، منها السرح التي تشكلت حداثته بظهور مصطلح ما بعد الدراما الذي يؤشر إلى مسرح جديد يتجاوز كل ما هو تقليدي ويمثل الأشكال المسرحية المعاصرة الحديثة والمتطورة من خلال الدخول في عالم الفن السمعي البصري والعروض من مختلف الأنواع التي تتناسل فيه كل الفنون

الجميلة " كالسرد والحكي والتشكيل والكتابة الشذرية والفيديو الذي أصبح كما يقول جورج بانو (Gheorghe Banu)(١٩٥٧-١٨٨٩) شريكاً دراميا؛ حيث عمل على توسيع فضاء الخشبة من خلال انفتاحه على الخارج"[١] عن طريق الاستعانة بالصور المتحركة والرسم الغرافيتي الجاهز وعرضهم لتحرير الكواليس من سكوتها، هذا فيما يتعلق بالإخراج المسرحي وما تفترضه تقنية الكوراغرافيا (choreography)[٢] التي تعتمد على فنيات الأيقنة والقضاءات

---

(١) حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي- المركز الدولى لدراسات الفرجة، المغرب، ط١، ٢٠١٤- ص ٤٨.

(٢) (كورا): مصطلح سيميونيفي استعملته جوليا كريستيقا للإشارة إلى الجنين في بطن أمه التي لا يعرف بعد مفهوم المنطق والمعنى، أنا (الكوراغوافيا) فهى تعنى عند هاتس - ثيز ليمان الكتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص (حركية الفرجة في المسرح - الواقع والتطلعات - حسن المنيعى)، ص٤٨.

الحركية المركبة، وكذلك الاستعانة بالتكنولوجيا التي ساعدت في هندسة الرؤية السينوغرافية باعتمادهم على "إدخال الشريط السينمائى والراديو في الفرجة المسرحية، وعلى بدينة الإخراج المسرحى اعتماداً على الزماكائية السنمائية والمونطاج الفيلسي والتلقائية"(١) التي تكشف عن حداثة المسرح وجدته وعصرنة أشكاله الفرجوية التي تتميز بخصائص (٢) نوعية متميزة تلخصها على النحو الآتي:

- **اللا تسلسل الهرمى:** أي تفويض التراتبية المسرحية وتفكيك التطور الخطي للأحداث.
- **اللعب بكثافة العلامات المسرحية وتنوعها:** وذلك بإرباك سيرورة السيميوز المسرحى من خلال الاستعمال المفرط تها.
- **الطبيعية الموسعة وإقحام الواقعية كبعد آخر في التمثيل المسرحى:** إذ يقر الفيلسوف جين باوديلارد (J.Baudrillard)(١٩٢٩-٢٠٠٧) بأن خطابات المجتمع الاستهلاكى قد أثرت فى الواقع المعيش إلى درجة أن الحقيقي لم يعد يتميز عن نسخته.
- **التناص أو كتابة المحور على أنقاض كتابات أخرى:** وذلك بإعادة استعمال مواد من مسرحيات سابقة في سياقات جديدة.
- **الجسمانية:** أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما ليس كحامل المعنى، ولكن كحضور فيزيقي وحركي، فجسد الممثل من حيث

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩.
(٢) المسرح ودراسات الفرجة، خالد أمين، المركز الدولى الدراسات الفرجة، المغرب، ط ١، ٢٠١١، ص ٧٩.

هو علامة مسرحية أصبح يرفض خدمة الدلالة.
لامست هذه النقلة النوعية المميزة لمسرح ما بعد الدراما الجدة والابتكار والتحول في الأشكال الدرامية القديمة وتفويض المفهوم التقليدي الذي ضم أشكال ما قبل المسرحية.
التطور بعد نهضة فكرية متعددة الحقول والمعارف تعمل على رصد كتابة بعد درامية، وتؤكد لنا نمو طارة جديدة أنتجت مسرحاً يقوم على عصرية الأشكال الدرامية تسبح في فضاء الإبداع المسرحي متأرجحة بين ما هو مسرح درامي ينفتح على التراث الشعبي وبين ما هو مسرح بعد درامي يؤسس لهويته بعد تماس الحدود بين الفنون التي تعكس جمالياتها الخاصة من سينوغرافيا وموسيقى، ولغة، وصور، واداء.

٤- مرجعيات المسرح الغربى والعربى

بعد المسرح فنا أدائيا وأدبيا أصيلاً مزج بين مختلف الفنون الجميلة، السمعية والبصرية والتشكيلية، فالإبداع السرحي لم يكن وليد الصدفة، بل أوجدته مرجعيات متعددة تظافرت كلها لكي تخلق مناخاً صالحاً يتبت فيه هذا الفن الأصيل حتى يبلغ قمته.
فلا يمكن فهمه واستيعابه إلا بمعرفة أصوله ومرجعياته التي تنوعت واختلفت ما بين المرجع الفلسفى والدينى والتراثي، هذه الأصول المرجعية ينيل منها الكاتب للإفادة منها:
في بناء عمله وتشكيله، بالإضافة أيضا إلى تحقيق ذلك الامتزاج الفني في اللحظة الإبداعية بين المرجعي والواقعي والتخبيلي، وفيم يأتي سنقف عند المرجعيات الفلسفية والدينية والتراثية والأدبية التي أسهمت

فى التأسيس للعمل المسرحى.

كان الحقل الفلسفي مرجعاً عزيزا ومفيداً للمسرح منطلقاً في ذلك من الفلسفة الأرسطية من خلال كتاب "فن الشعر لأرسطو طاليس الذي تحدث فيه عن نظرية المحاكاة القائمة على محاكاة أفعال الإنسان وانفعالاته التي تجسدها جميع الفنون أهمها الشعر والموسيقى اللذان يعتمدان على العواطف النابعة من داخل الإنسان وتترجم على خشبة المسرح كون أن الأدب المسرحى عنده نشأ شعرا واستمر شعراً "وإن كان الممثل قد بدأ شاعراً، والشاعر قد بدأ ممثلا، ليس عند الإغريق فقط ولكن في أعماق الجاهلية أيضا، فإن الدراما عدت في التاريخ الأدبى فرعاً من فروع الشعر[(١)] فالشاعر له القدرة على التقمص والتمثيل كونه مبدع دون الصعود إلى الخشبة، ومن هنا نعلم أن الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات المسرحية لدى أرسطو هو المحاكاة من خلال تصوير حياة الآلية وما درا بينها من صراعات مع الإنسان - صراع الخير مع الشر - والطبيعة أيضا.

من الواضح أن المسرح قد تشبع بمنطلقات فلسفية من أجل إرساء أساس لبنائه وهذا ما نجده فى فلسفات بعض المسارح كسرح بريخت (Bertolt Brecht) (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي أساسه هو الماركسية، ومسرح بيكيت (Samuel Beckett) (١٩٠٦-١٩٨٩) ويونسكو (Eugene Ionesco) (١٩٠٩-١٩٩٤) هو الفلسفة العينية وأساس مسرح المواقف لسارتر (Jean-Paul Sartre) (١٩٠٥-١٩٨٠) هو

(١) الأصول الدرامية للشعر العربي - جلال الخياط، ص٢٠.

الوجودية، إذا يمكننا القول *بأن هناك نصوصا تراجيدية عديدة تتضمن في ثنايا بنياتها الدرامية رؤى فلسفية الخص رؤى معينة للإنسان والوجود"(١) هذا الأمر ساهم في تجاذب الفلسفة نحو المسرح والعكس صحيح فالثقافة المسرحية كذلك كان لها دور فى تكوين الفلاسفة والمفكرين يعني أن علاقتهما ضارية في القدم، قدم المسرح نفسه.

من المرجعيات التي اعتمد عليها المسرح فى تأسيس دعائمه أيضا، مرجعيات دينية مستمدة من رحم الدين؛ حيث استعار المسرح فى مرحلته التأسيسية الشكل الطفسي والمضمون الأخلاقي والطابع الأسطوري، فقد عرفوا الطقوس الدينية التي تجري احتفالاتها على منصبة أمام الجمهور لتقديم الآلية وتقديم القرابين، كانت هذه الاحتفاليات الدينية والشعائرية تشاهد فيها مظاهر درامية أولية، وهذا ما لاحظناه في مسرحيات يوربيدس وأسخيلوس، هوميروس وسوفوكليس، الذين استخدموا المسرح استخداماً دينيا يدعو إلى الخلاص الروحي للإنسان من خلال ثقافة روحية مستمدة أفكارها وشرائعها من الكتاب المقدس؛ فالسياق الديني يعد من بين المصادر الغنية لتكوين المسرح كونه جزء أساسي في حياة الإنسان ومنه فإن هذه الممارسات الطقسية والاحتفالات الديونيزية بمختلف مظاهرها ودلالاتها كان لها دور كبير فى ميلاد المسرح وتشكله.

تعد الأساطير الإغريقية، هي الأخرى شجرة وارفة الظلال، استفاد منها المسرح لتشكيل مادته الخام ومصدر من مصادر التأليف المسرحي في

(١) سميائيات المسرح أحمد بالخيري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠، ص٦٣.

الآداب القديمة والحديثة، وهي تمثل أيضاً طقوسا شعائرية "اختلطت اختلاطا حميميا بالدراما البدائية التي نشأت في حضن الديانات البدائية بطقوسها وأساطيرها وسحرها، هذا إن لم نقل أن الطقوس هي فى الواقع مشاهد درامية كاملة"(١) فمدلول كل أسطورة يظهر في شكل دراما لما لها من قيمة تحددها قوة الطقس الذي يتمظهر في شكل أفعال تمثيلية متكررة في حياة الإنسان البدائي، هذه " المماثلات الحياتية في تمثيل الفعل أو تكراره تعد بداية فعلية لفن المسرح، وهذا الأداء الطفوسي هو الممهد لظهور فن الممثل"(٢) وبالتالي ارتقاء الظاهرة المسرحية وانتشارها.

أما آخر المرجعيات والركائز التي استند إليها المسرح هو التراث الذي يعتبر اللبنة الأساسية في التأثيث لفن وأدب مسرحي قويم عبر أشكال فنية تراثية ينوعها المادي واللامادي، الشفوي أو المكتوب، الشعبي أو الرسمي، عالميا كان أو عربياً يُمثل كنوزا ثرائية شعبية تحوي في أشكالها المتنوعة والمتعددة ملامح درامية ساهمت فى تشكل أجنة المسرح وتطوره، فالشعر والملحمة، الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية، السيرة الشعبية.

خيال الظل، الأراجوز، الأمثال والحكم، وكل أشكال الفرجة الشعبية التي مثلت ملمحا بارزاً ومرتكزا قوياً لتشكل الدراما الشعبية التي لم يقتصر أدائها على الكلمة والحركة والإيماء فقط، بل تضمنت اللحن والنغم

---

(١) التوظيف الدرامي لأسطورة ايزيس وأوزيس في المسرح المصري، عائل شدد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة دط، ٢٠١٥، ص١٥.

(٢) الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، أحمد شمس الدين الحجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ٢٠١٣، ص١٢.

والرقص والتشكيل في الفراغ بالأجساد والألوان"[١]

فهى جوهر الفعل الدراسي القائم على المحاكاة والارتجال والتقليد، معبرا المؤدي بذلك عن أفكار جماعته ومعتقداتها وقيمها من جهة والإمتاع والتسلية عن طريق الفرجة من جهة اخرى.

من خلال ذلك يمكننا القول بأن هذه المظاهر التراثية الشعبية التي تحوي على عناصر درامية من الموروث الشعبي ساهمت في تشكل العالم الدرامي والمسرحي، فالتراث مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات يمنح الخطاب السرحي قدرة إبلاغية كبيرة.

---

(١) التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث، كمال الدين حسون الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: ط١، ١٩٩٣، ص ٣٠٦.

الفصل الأول
تجليات التراث في المسرح العربى
"نماذج مختارة"

توطنة

أولاً : مفهوم التراث والمسرحة - بحث في إشكاليات المصطلحين -

١. مفهوم التراث
٢. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث
٣. علاقة المسرح العربى بالتراث

ثانيا : أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية - نماذج مختارة.

١. أنواع التراث وإشكالية تصنيفه
٢. إشكالية تصنيف التراث الشعبى
٣. مسرحة التراث العالمى (الإنسانى)
٤. مسرحة التراث القومى - دراسة لنماذج مختارة-
٥. أشكال مسرحة التراث الوطنى - مسرحيات عز الدين جلاوجى أنموذجا -
٦. جماليات التشكيل التراثى ودوره في بناء خطاب المسرح عند عز الدين جلاوجى

توطئة:

بدأ المسرح العربى نزانيا، فالتراث سمته الأساسية، وركيزته القويمة التي يستند عليها فى تشكيل مادته الخام، الحاملة لكل الثروات الغنية بالأداب، والقيم، والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية، وكذا الثقافة المادية والفنون التشكيلية والموسيقية وهو يمثل دعامة ثقافية ترتبط ارتباطا وثيقا بالفرد وكينونته، لأنه يجسد ثقافته وعاداته وسلوكه وأعرافه، كل هذه القيم تمثل عنواناً للاعتزاز بهوية وحضارة أمة من الأمم احتفى المسرح العربي بكل أشكال التراث الشعبي، الإنساني، الأدبي -وتعامل معه بطرق عدة منها ما تعلق بالتأصيل والتأسيس والتجريب، فقد اهتم الأدباء والمبدعون به في تشكيل مسرحهم شكلاً ومضموناً لما يحمله من رموز موحية معبرة عن هم إنساني قبل أن يكون محليا أو خاصاً، بالإضافة إلى إحياء التراث من جهة والاستفادة منه في الحاضر لمعالجة القضايا الراهنة وتحديات المستقبل.

عكف كتاب المسرح إلى تطعيم نصوصهم بالتراث الشعبي، شكلاً ومضمونا، في قالب جديد محاولين إعادة قراءته وتتبعه وتوظيفه بطريقة إبداعية، والأخذ من قيضه وينابيعه التي تزخر بالجماليات الفنية والأدبية والشعرية؛ وستحاول في هذا المبحث الكشف عن أبعاد التفاعل الفني والجمالي بين المسرح والتراث ومقاربة مسرحة التراث ضمن نماذج مسرحية مختارة، وعليه ستتوقف عند أكثر من نموذج للدراسة والبحث، وقبل ذلك حري بنا أن نقف عند مفهوم مصطلحي التراث والمسرحة والكشف عن طبيعة العلاقة بينهما.

أولا : مفهوم التراث والمسرحة بحث في إشكاليات المصطلحين

إن التراث من بين أكثر المواضيع التي شغلت حيزا كبيرا في ثقافتنا المعاصرة، فهو يُمثل الذاكرة الإنسانية بكل تجلياتها الثقافية والمعرفية والفنية التي توجه مسار المثقف ذهنيا وثقافيا ومعرفيا وجماليا لمعرفة الحاضر ؛ الأمر الذي جعله ينال مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية بالإضافة إلى تمركزه الرئيس في تكوين المبدع الأدبي، لكونه مكونا من مكوّنات التجربة الأدبية، لأن الكتابة الإبداعية المسرحية لا تنشأ من العدم، وإنما هي صناعة يُتقنها المؤلف المسرحي عن طريق الدربة والممارسة عن الأقدمين، وهذا يتضح في الأعمال الأدبية والمسرحية بالخصوص ، التي استفادت من الخامات التراثية وشحنتها برؤى فكرية جديدة، شكلت الوعي بالذات والهوية، الأمر الذي جعل تحديد مفهوم التراث يختلف باختلاف التوجهات والاهتمامات وتعدد مفرداته الأمر الذي جعله يعيش حالة من التعدد والاضطراب، وهذا الاختلاف والتداخل في المصطلحات ناتج عن اضطراب الترجمات وكذلك الأمر راجع حسب التخصص ومجال الاشتغال، وقبل أن نتطرق إلى إشكالية تداخل مصطلح التراث مع مصطلحات أخرى، وجب الوقوف عند دلالته اللغوية والاصطلاحية.

١. مفهوم التراث:

١.١. الدلالة اللغوية:

تذهب المعاجم اللغوية والمتخصصة في حقل الدراسات الإنسانية المتنوعة، إلى أن لفظة التراث، اكتسبت معاني متعددة بحسب مجال

التخصص وتنوع الحقل المعرفي الذي يحدده السياق.

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور: الورث والإرث، والوراث، والتراث واحد، والميراث أصله موراث، انقلبت الواو ياء كسر ما قبلها، والتراث أصل التاء فيه واو "(1)

وهو أيضا ما يُخلّفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو"(2) ونجدها في موضع من خلال آخر كما ذكر ابن منظور حين قال في معنى التراث أنه: "في إرث صدق، أي في أصل صدق وهو على إرث من كذا على أمر قديم توارثه الآخر عن الأول"(3) التعريفات اللغوية لابن منظور نلاحظ أن كلمة تراث مزجت بين المدلول المادي والمعنوي للأشياء التي يتركها السلف للخلف.

وفي تعريف لغوي آخر في "معجم الوسيط" نجد معنى لفظة تراث قريبة من التعريفات المذكورة أعلاه، إذ تُحيل إلى المعنى المادي في قوله: "ورث فلانا المال منه وعنه، يُقال، ورث أباه ماله"(4) فهذا التعريف لا يختلف كثيرا عن التعريف الذي ورد في قاموس "تاج اللغة" و"صحاح "العربية" للجوهري الذي يقول فيه: «أورثته الشيء أبوه، وورثه فلان، وورثه توريثا، أي أدخله في ماله »(5) فنجد أن التعريف حمل

---

(1) لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، مادة (و.ر.ث)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2 ،1992 مجلد 2 ، ص 199.

(2) المرجع: نفسه، ص 201.

(3) المرجع: نفسه، ص202.

(4) معجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مادة (و.ر.ث) ، دار العودة، إسطنبول التركيا، ط2، 1960م، ج1، ص 1024.

(5) تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، (تح) أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1، ص 437.

المعاني نفسها للتعريفات السابقة، وعليه نستنتج أن اللغويين قد أجمعوا على أن المعنى اللغوي لكلمة التراث قد حملت معنيين ؛ أحدهما مادي وهو ما يتعلق بالتركة والمال، والآخر معنوي وهو ما يرتبط بالحسب والنسب وهذا ما تأكد حسب الدراسات المعجمية القديمة والحديثة.

١.٢. الدلالة الاصطلاحية:

أخذت مسألة التراث حيزا كبيرا وأصبحت من اهتمام العلماء والأدباء، وغيرهم ممن اشتغل عليه في الدراسات الأدبية والإنسانية المتنوعة، لهذا تنوعت في دلالته بحسب تنوع المشارب والتخصصات وعليه فبعدما تطرقنا إلى الدلالة المعجمية لمصطلح التراث، يجدر بنا أن نُعرّفه اصطلاحا، لمعرفة كُنهه ومعانيه التي لا تستقر على معنى واحد بفعل اختلاف التوجهات والاهتمامات.

يُعرف إسماعيل سيد علي التراث بأنه: "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن"[١] ويعني بذلك أن التراث يجمع بين كل الأشكال الشعبية التراثية المادية (الملابس، الصناعات التقليدية، العمران، الأطعمة التقليدية)، واللامادية التي تتمثل في التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (الحكايات الشعبية، الأغاني، الألغاز الشعر

---

(١) أثر التراث في المسرح المعاصر، إسماعيل سيد علي، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، ٢٠٠٠، ص٤٠.

الملحون) وقد شكلت هذه الأشكال التراثية الشعبية تربة خصبة لميلاد مسرح عربي يستمد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له. كما يُعرف أيضا بأنه: "روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه"(١) لذلك نرى الإنسان متمسك بأصالته وقيمه وتراثه قولا وفعلا، فتداول كلمة تراث في اللغة العربية لم يُعرف في أيّ عصر من عصور التاريخ العربي من الازدهار ما عرفه في هذا القرن العشرين، بل يمكن القول إنّ المضامين التي تحملها هذه الكلمة في أذهاننا اليوم نحن عرب القرن العشرين، لم تكن تحملها في أي وقت مضى"(٢) وعليه نهض الكتاب والنقاد يُعيدون قراءة التراث وتشكيله وفق ثنائية التراث والحداثة.

يشمل التراث كل الفنون والمأثورات والمعتقدات الشعبية، والآداب والفنون التي تمثل جذور الحضارة، التي كلّما غاصت وتفرعت كانت أقوى وأقدر على مواجهة الزمن لأن التراث العربي أصيل يُمثل" كلّ ما خلفته الأمة العربية منذ عصور موغلة في القدم من عطاء متعدد المضامين، يمكن تمثله في جوانب متعددة من حياتنا العصرية، أو نستعين به في مواصلة المسيرة الحضارية للأمة"(٣) من أجل الحفاظ على كيانها وهويتها، بالإضافة إلى شحن ذهن المثقف بقيمه وموروثه الثقافي ليسير في مسار صحيح نحو المستقبل، ومن أجل بناء صرح

(١) المرجع: نفسه، ص ٤٠.
(٢) التراث والهوية، فارح مسرحي، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، ٢٠١٧، ص١٩.
(٣) التراث وأنساق الثقافة (قراءة في كتاب الأغاني)، رائد الحاكم الكعبي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، ٢٠١٨، ص ١٣.

قويم للأمم يتم الحفاظ به على الهوية والذات والكينونة الوجودية، كما يُعزّز ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه (١) بحيث لا تفقه ثقافتنا بعيدا عنه، لأنه يشكل الرصيد والمعرفي والثقافي لها. اهتم كثير من الباحثين بدراسة التراث، من بينهم الدكتور حسن حنفي الذي أعطى معنى مغايرا للتراث يختلف عما ذكر سلفا؛ إذ يرى بأن؛ "الموروث هو المخزون النفسي الحي عند الجماهير، فهو محايث لشعورنا وبالتالي مُوجّه لسلوكنا في الحاضر الراهن"(٢) وتقوم هذه الرؤية على أن التراث هو مجرد ظاهرة شعورية، حدسية، تصل فيها الذات إلى معاني الشعور ولكن هذه الرؤية - حسب اعتقادي - تقود التراث إلى تجريده من مادته، في حين أن التراث يجمع كل ما هو مادي ومعنوي وبين الذاكرة الشعورية واللاشعورية التي يُخزنها الإنسان العربي، وهذا ما أكده الجابري في قوله: "التراث هو كل ما هو حاضر فينا، أو معنا من الماضي، سواء ماضيينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد"(٣) فهو يشمل كل ما هو مادي ومعنوي، وإنساني فكرًا وسلوكًا، وهو شيء ينتمي إلى الماضي القريب أو البعيد المُتجذر فينا عبر اللغة، الدين، والمفاهيم الكلية.

وهناك مضامين أخرى تحملها كلمة التراث تتخلل ثقافتنا الإسلامية التي

---

(١) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ٦٣.

(٢) التراث، الغرب، الثورة، (بحث حول الأصالة والمعاصرة في فكر حسن حنفي)، ناهض حتّر، دار كتابكم، الأردن، دط، ١٩٨٦، ص١١٨.

(٣) التراث والحداثة دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٤٥.

تعتبر عنصرا قويما في الذات العربية ومن هنا فهي لا تحمل معنى بقايا الماضي فقط، بل هي "العقيدة والشريعة واللغة والأدب، والعقل والذهنية، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية"[1] فهذا المضمون الذي يحمله التراث متجذر في نفس الماضي والوعي به في الحاضر؛ حيث يُجسد معارف وعقائد وتشريعات ورؤى تاريخية وإيبستمولوجية. من خلال ما سبق يتبيّن أن مفهوم لفظة تراث تعددت بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، ففي المدلول اللغوي نجده قد ارتبط بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء المتوارثة، وفي المعنى الاصطلاحي اليوم أصبحت تُشير إلى التركة الفكرية والثقافية والروحية المتضمنة في: (العادات، والقيم، والتقاليد الشعبية، والآداب، والعلوم، ومختلف الفنون)، لكن مهما تعددت المفاهيم وتنوعت، تبقى لفظة التراث تحمل في أذهاننا كل مضامين الهوية والأصالة والعراقة لأمة ما.

أمّا عن كنه التراث العربي عند الغرب فنقتصر بذلك على فئة المستشرقين المهتمين بدراسة الشرق بكل جوانبه التاريخية والاجتماعية وكل ما يتعلق به من علم وفن وتراث، وكل ما يُعنى بكل مقوماته ومكوّناته، والبحث من أجل فهم المسائل التراثية خاصة فيما يتعلق بالعرب، لأنهم أكثر فئة سلط عليها الغرب عيونه، وذلك من أجل الاستفادة من ذخائره لوعيه التام بقيمته العلمية وما يحمله بين دفتيه

(١) المرجع نفسه، ص٢٤.

من علوم مختلفة.

اهتم المستشرقون بالتراث العربي الإسلامي عن طريق الجمع والتحقيق والفهرسة والترجمة، ومن بين أهم المستشرقين نذكر على سبيل المثال لا الحصر، المستشرق الألماني كارل بروكلمان (Carl Brockelmann) (١٨٦٨–١٩٥٦) صاحب كتاب "تاريخ الأدب العربي، الذي يُعد اشهر الكتاب في التراث الإسلامي العربي، فقد اهتم بدراسة اللغة العربية ومعرفة أسرارها بالإضافة إلى مستشرقين آخرين أمثال: ديفيد صموئيل مرجليوث (Samuel Margoliouth David)(1885–1940) الذي اهتم بدراسة التراث العربي على الرغم ببعده الشديد عن الموضوعية في دراساته، كما لا ننس المستشرقين جورج ولهلم فرايتاج (Georg Wilhelm Friedrich Freytag) 1861-1788

وآرثر جون آربري (Arthur John Arberry) (1905- 1969) الذي اهتم بالأدب العربي وترجمته.

من الواضح أن الباحثين الغربيين قد تتبعوا التراث العربي الإسلامي، ودرسوا آثاره الفنية والمعمارية، لما وجدوه يزخر بإيحاءات جمالية توزعت في عادته وتقاليده وعلومه وحرفه اليدوية المتنوعة، وقد لوحظ على المستشرقين أنهم قد "اتخذوا في نشاطهم ثلاث اتجاهات: نشر النصوص، والتعريف بالمخطوطات، ودراسة الفنون وأعلام التراث"(١) بكل أشكاله وأنواعه، لكن على الرغم من الحركة المعرفية الإيجابية للاستشراق إلا أنه تتخلله تيارات تهدف بشكل ضمني على خدمة

---

(١) المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة علي بن إبراهيم الحمد النملة، دار الألوكة، ط١، ٢٠٠٣، الرياض، ص ٢٤.

صانعيها والسيطرة على الشرق، فمهما كان الاستشراق إيجابيا لا يمكن حجب العيون والأذهان عن جوانبه السلبية، فلو نُركّز في عمل هؤلاء المستشرقين وفي مناهجهم المستخدمة في البحث لوجدناهم أول من يصفع مناهج البحث الأكاديمي ويتحرون بمناهج تناسبهم وتخدم مصالحهم، ونضرب مثلا بهذا الصدد حينما كان الدراسات المستشرقين أثر في التوجيه الاستعماري واستخدامهم ضد المجاهدين، وهذا ما أكده الدكتور محمود قاسم حين قال: "إن الاستعمار الفرنسي في الجزائر استطاع بجبروته وتعسفه أن يفرض لغته على كثير من المثقفين في الجزائر وشمال إفريقيا، غير أنه لم يستطع أن ينال كثيرا من العقيدة الإسلامية(١) فهنا نجد أن للاستشراق غاية دفينة وراء دراساتهم البحثية على الشرق، وهنا تظهر لنا حرب الكلمات والفكر دون سلاح، كما نجدهم أيضا عند تحقيقهم للتراث لا يتمتعون بروح الأمانة العلمية - عند بعضهم - فقد تتخلل دراساتهم ألوانا من التحريف والتزييف والتغيير، فجل مناهجهم ودراساتهم وبحوثهم ورؤاهم تبدو مستقيمة في ظاهرها لكن حقيقتها سلبية ومزيفة.

أثار هذا الأمر قلق كثير من المنظرين العرب تجاه حركة النقد الاستشراقية ومن إسهاماتها لاسيما فيما يتعلق بحفظ المخطوطات وتصنيفها، إذ يقول مصطفى هدارة في ذلك: "غير أن صفوة القول من الدارسين الذين يتابعون فكر المستشرقين وكتاباتهم يجدون في ثنايا ذلك بعض الجهود الجيدة، وربما المنصفة، فمجهودات بعضهم في تحقيق

---

(١) المستشرقون والتراث، عبد العظيم الديب دار وفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٧

التراث الإسلامي والعربي يعد أمرا حميدا [1] و ونرى في ذلك اهتماما حقيقيا بالحضارة الإسلامية ولغتها وآدابها، وتصويرا لجوانب الثقافات الشعبية الشرقية، فقد تم نشرها وحفظها، يقول عمر الدسوقي: "لقد قام المستشرقون بنشر الكثير من نفائس التراث الإسلامي نشرا علميا ، يسر لنا الانتفاع بهذا التراث، وهذا فضل الاستشراق، فلا يمكن غض الطرف عنه مهما تكن بواعث المستشرقين في ذلك [2] وهذا يعني أن الاستشراق قد أخذ منحا إيجابيا نوعيا بشكل نسبي، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافاته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكرا.

٣.١. مصطلح التراث وإشكالية المصطلح بين تعدد الترجمات وزئبقية المفهوم:

تمثل المصطلحات مفاتيحا للعلوم وجسرا للتواصل المعرفي، بحيث يمثل المصطلحملتقى الثقافات والمعارف المختلفة، لكن مع ذلك فإنه في الحقل المعرفي يعرف إشكالا كبيرا أفضى معه إلى تعدد وتناسل المصطلحات في شتى التخصصات، التي تجمع العلوم والفنون.

لا ريب أن واقعنا النقدي والأدبي، واقع متأزم لا يزال خطابه يتخبط في عشوائيات المصطلحات الناتجة عن تعدد الترجمات واختلاف المفاهيم والرؤى، وعليه فحد التراث في الثقافة الشعبية والأدب مصيره مصير كل مصطلح يعيش حالة من التعدد والزئبقية في المفهوم؛ حيث يلتبس مصطلح التراث مع مجموعة من المصطلحات التي تحوم في المفهوم

---

(١) المستشرقون ونشر التراث دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة، علي بن إبراهيم الحمد النملة، ص ١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.

نفسه، ولنتمكن من معرفة الإشكالية التي وقع فيها المصطلح وحيثياتها لابد أولا أن نتحدث عن مفهوم المصطلح وإشكاليته.

يعد مصطلح الإشكالية (problematique) مصطلحا فكريا وفلسفيا، استعاره الفيلسوف الفرنسي التوسير (Louis Althusser) (١٩٩١-١٩١٨)، من جاك مارتن (J. Martin) للدلالة على مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينهما، ولكنها تشكل وحدة فكرية، أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة (١) يطرحها من أجل الوصول إلى خصوصية الشيء والتعمق في معرفة حقيقته وكنه، أما المصطلح هو الآخر له مفاهيم متعددة تصب في قالب واحد، نجملها في قول الجرجاني على: أنه علامة لغوية خاصة تقوم على ركنيين أساسين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولهما المضموني (٢) وعليه فالمصطلح يجمع بين الدال والمدلول للكلمة الواحدة تعبيرا ومضمونا.

مر مصطلح التراث الشعبي باضطراب في المفاهيم وبتعدد في المصطلحات جعلته يصبح محلل تجاذب وتباين بين علماء الثقافة والأدب؛ نتيجة لاختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية، فهناك من يطلق على لفظة التراث عدة مسميات من بينها: الفنون الشعبية، المأثورات الشعبية، التراث الشعبي التراث المادي واللامادي، الفولكلور، الثقافة الشعبية، هذه المصطلحات تتناسل في حقل التراث لتلتقي معا في كثير من الأمور، إلا أن لكل منها دلالته الخاصة التي تتخالف بدرجات متباينة.

---

(١) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص٤٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧.

كان مصطلح الفولكلور محل جدل بسبب تداخله مع مصطلح التراث الشعبي، حيث يعرف بأنه: "العلم الشعبي المأثور [١] الذي يدرس الحياة الشعبية التقليدية للمجتمعات، حيث نجد وليام جون توماس W.J.Thomas)هو من وضع هذا المصطلح عام (١٨٤٥)، والمصطلح لغويا يتكون من لفظتين folk بمعنى الشعب، و loreبمعنى معرفة [٢] أي أنه يعني المعرفة الشعبية وعليه يُعرفه توماس على أنه: "المعتقدات والأساطير والعادات التقليدية الشائعة بين عامة الناس، وبأنه آداب السلوك والعادات التقليدية، والخرافات والأغاني والأمثال وغيرها، التي ترجع إلى العصور السالفة[٣] وهو أيضا ويشمل الثقافات التعبيرية المتنوعة كالمعتقدات والفنون، والأدب، والمعمار والرقص والموسيقى، وغيرها من الفنون هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يقصد به؛ ذلك الإبداع الشعري الشفاهي لجماهير الشعب العريضة[٤] بهذا التعريف يتجاوز فولكلور الإبداع الفني المادي والمدوّن ويُركز على القول الشفهي.

هذا التنوع في المفهوم هو ما يميز كل مصطلح مرادف للتراث بإضافته لصفة الشعبي فمثلا كلمة فولكلور (Folklore) لها سرعة انزلاق على الألسنة لتصبح بذلك دالة على كل ما هو شعبي واكتسبت معنى الشعبية

---

(١) مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي عرض مصطلحات توثيق مقترحات، محمود مفلح بكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٣.
(٢) الفولكلور (النظرية المنهج التطبيق)، أحمد زغب دار هومه الجزائر، دط، ٢٠١٥، ص١٣.
(٣) المرجع نفسه، ص ن.
(٤) الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ٢٥ ط١، ٢٠٠٠، ص٢٥.

فعلا وقولاً، فعلى حد قول ستيف طومسون (Steve Thompson) حول تذبذب دلالة الفولكلور يقول: "على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن إلا أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق كامل حول معناها[١] إذا، فدلالته تضاربت حسب المفاهيم والتفسيرات، ولكل منها توضيحات والتقارب بين الألفاظ لا يعني تماثلا في المفاهيم.

تأرجحت مفردات الحقل الفولكلوري بين الضيق والتوسع في الدلالة والاستعمال مقارنة بمصطلح فلكسكندة (Folkskunde) الذي أسسه ميهاي دوميترو راليا (1896-1964) (Mihai alea Dumitru) وهو يُعنى بدراسة الشعب الألماني، من حيث ثقافته، وفكره وأصله، ويُعد أوسع ميدانا من الفولكلور ويشمل مواضيع أكثر تنوعا، يُعرف الفولكسكندة بأنه: "علم دراسة الثقافة الشعبية [٢] ولكن تنحصر هذه الدراسة في الشعب الجرماني والمناطق الناطقة بلغتها فقط.

أما مصطلح التراث الشعبي فهو يُمثل ثورة كبيرة من الآداب، والقيم، والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية، والفنون والمأثورات الشعبية من غناء وشعر وموسيقى وحكايات وأمثال، وما تضمنه من معتقدات شعبية، ومثله المأثورات الشعبية فهما متقاربان كثيرا، ويتقاطعان في عديد من الأمور المتداخلة، مما أفضى إلى إشكالية تعرض لها أحمد رشدي، والتي يرى فيها أن؛ الأدب الشعبي هو الأدب المتناقل شفويا،

---

(١) الفولكلور قضاياه وتاريخه يوري سوكولوف، ص ٥٤.
(٢) مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض مصطلحات توثيق مقترحات، محمود مفلح بكر ، ص ٢٥.

مجهول المؤلف المتوارثة جيل عن جيل [1] فهو يشمل المواد الأدبية كالحكاية والشعر، والألغاز، ونصوص الأغاني الشعبية ومنه يمكن القول بأن الأدب الشعبي له شروط الفولكلور نفسها، مما يعني أنه مرادف له باعتباره يهتم هو الآخر بالجانب الأدبي ومنه الفن القولي حسب بعض تعريفات الفولكلور .

يمثل التراث الشعبي مجموعة العناصر والمواد الثقافية التي خلقها الشعب، حيث يرى مارتن فيلار (Martin Villar) أن التراث الشعبي لا يزال مركز الدراسات في الفولكلور بينما كان ينبغي أن يكون المنطلق فقط، فالأهم ليس التراث وإنما الشعب، والناس الكامنون وراء الأشياء وأشكال التعبير، لذلك فضل فيلار مصطلح الثقافة الشعبية[2] حيث يرى أن التراث الشعبي لا يغطي كل ما يحمله الفولكلور بل يركز على المادة الموروثة فقط في حين أن كل مرة تتجدد عنده المادة بدخول عناصر تراثية جديدة إليها، وأيضا عندما نتأمل مواد التراث الثقافي المادي وغير المادي نجدها هي ذاتها مواضيع الفولكلور والتي تعنى بالتقاليد وأشكال التعبير الشفهي، كما أن مصطلحي تراث ومأثورات تشمل كل المرويات ذات الصفة الإخبارية والمعرفية.

ومن جهة أخرى نجد مصطلح الفنون الشعبية هو الآخر يدخل ضمن دائرة التراث الشعبي، فهو من أكثر الحركات الفنية تميزا في العصر الحديث، التي تعكس الحياة المادية للأفراد بمختلف أنشطتها ولكن في الواقع فإن مصطلح الفنون الشعبية ينطبق على جوانب معينة من التراث

(١) الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، ص ٥٩
(٢) الفولكلور ، أحمد زغب، ص ١٦.

الشعبي، كالرقص الغناء، والعزف على الآلات الموسيقية الشعبية، والرسوم الشعبية على الجدران والأثاث والزخارف وما شابه وليس التراث كله[١] أي أن الفنون الشعبية لا تتصف بالشمولية، لأن هناك فنون أخرى ليست في نطاقها، بل تدخل ضمن الفولكلور كالحكايات والألغاز، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مصطلح الفنون الشعبية يتميز بلمسة إبداعية جمالية كون أن الثقافة هي فن الحياة الأصيلة التي تمتاز بالابتكار والإبداع لإنتاج ميراث تقليدي سواء أكان شفويا أم مكتوبا أم عمليا .

أما مصطلح الثقافة الشعبية فهو من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه للتراث الشعبي؛ فهو ذخيرة حية للشعب، تقوم على أساس متين من التقاليد والعادات التي شكلت شخصية الفرد الوطنية، وعليه فهو مصطلح يتركب من لفظتين (ثقافة شعبية)، أما الثقافة (Culture) فهي من أكثر المصطلحات توظيفا في الحياة، إذ يُشير مدلولها إلى أنها مجموعة من العادات والقيم والتقاليد التي تعيش وفقها جماعة أو مجتمع بشري بغض النظر عن مدى تطور العلوم لديه، أو مستوى حضارته وعمرانه[٢] فهي تعدّ الأدب، والحضارة والشخصية، والإنسان، وكل منتجات الأنشطة الإنسانية التي تتحدد بتلك العادات، فموضوع الثقافة خصب، يتعامل معه كل شخص وفق رؤيته المعرفية والمنهجية الخاصة، أما لفظة الشعبية فهي صفة لكل ما يصدر عن الشعب قولاً

(١) مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي عرض مصطلحات توثيق مقترحات، محمود مفلح بكر، ص ٥٨

(٢) الثقافة الشعبية وتشكل العقل المصري، ياسر بكر، دار الكتاب، مصر، دط، ٢٠٢١، ص ٣٨.

وممارسة وفعلاً وتصورا للحياة وللأشياء، ويندرج ضمن هذا الإطار كل ما هو موجه للاستهلاك الشعبي سواء أكان ماديا أو معنويا(١) فهي بالنسبة للشعب ميزة روحية مستقلة تعبر عن كيانه وشخصيته.

من الواضح أن لفظتي ثقافة شعبية)، اتحدتا بكل ما يحملانه من دلالات ومعاني ليكونا مصطلح الثقافة الشعبية الذي يتلخص مدلوله في الأخير على أنه: "مجمل هؤلاء المستشرقين وفي مناهجهم المستخدمة في البحث لوجدناهم أول من يصفع مناهج البحث الأكاديمي ويتحرون بمناهج تناسبهم وتخدم مصالحهم، ونضرب مثلا بهذا الصدد حينما كان لدراسات المستشرقين أثر في التوجيه الاستعماري واستخدامهم ضد المجاهدين، وهذا ما أكده الدكتور محمود قاسم حين قال: إن الاستعمار الفرنسي في الجزائر استطاع بجبروته وتعسفه أن يفرض لغته على كثير من المثقفين في الجزائر وشمال إفريقيا، غير أنه لم يستطع أن ينال كثيرا من العقيدة الإسلامية(٢) فهنا نجد أن للاستشراق غاية دفينة وراء دراساتهم البحثية على الشرق، وهنا تظهر لنا حرب الكلمات والفكر دون سلاح، كما نجدهم أيضا عند تحقيقهم للتراث لا يتمتعون بروح الأمانة العلمية -عند بعضهم- فقد تتخلل دراساتهم ألوانا من التحريف والتزييف والتغيير، فجل مناهجهم ودراساتهم وبحوثهم ورؤاهم تبدو مستقيمة في ظاهرها لكن حقيقتها سلبية ومزيفة.

"مجمل نشاطات المجتمع من ممارسات وأفكار أنتجتها إشباعا لحاجاته

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٨.

(٢) المستشرقون والتراث، عبد العظيم الديب، دار وفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط٢، ١٩٩٢، ص١٧.

المادية والنفسية [1] وهي إحدى العناصر المهمة في حياته.

وأخيرا يمكن القول أن الاضطراب والتداخل الحاصل بين المصطلحات التراث الشعبي، الأدب الشعبي، الفولكلور المأثورات الشعبية الفولكسكندة، الثقافة الشعبية، الفنون الشعبية راجع إلى تنوع مواد التراث وتشعب كل منهما وتداخله مع غيره من المصطلحات في الثقافة الواحدة، على الرغم من أن لكل منها دلالته الخاصة التي تتخالف بدرجات متباينة، مما أدى إلى صعوبة توحيد مصطلح واحد، لعدة أسباب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، دخول فئة لغير المتخصصين في مجال التراث الشعبي، مما أدى إلى تعدد المصطلحات وحسب اعتقادنا أن المصطلح الأكثر شمولا بينها هو التراث الشعبي الذي يُمثل وحدة متكاملة بمختلف أقسامه وفروعه، وهو تراث الإنسان الذي شكله عبر التاريخ، الزاخر بمختلف تجاربه وخبارته، وأي فصل في المصطلحات المذكورة فهو لاختلاف المواضيع والتخصصات فقط، لذا فالتراث كنز ثقافي مليء بالمعارف المتنوعة والأفكار والفنون ولا حاجة لبتر أجزائه الدلالية.

٢. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث

٢.١. حد المسرحة (التمسرح) (Théâtralisation):

من الصعب تقديم تعريف محدد للفظة المسرحة؛ نظرا لاستخدامه في سياقات متعددة، فلسفية نقدية وفنية، فهي مشتقة من فعل (مسرح) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل، وإعداد مادة أدبية، أو

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

فنية، أو حدث من الحياة اليومية للمسرحوهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتي (Théâtralisation) و (Dramatisation)[(١)] فمفهوم المسرحة هنا ينتمي إلى عالم العرض ليشمل الحياة اليومية والاجتماعية، فتطور ليشمل كل الفنون فنقول مسرحة الرواية مسرحة القصيدة مسرحة التراث، وهذا هو منطلق المسرحة، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية (Literary) حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي، إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكله القصصي والروائي، وتُحوّله إلى نص ممسرح قابل لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي شعرا كان أو رواية داخل العمل المسرحي، بل إن الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية (الأدبية) باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته[(٢)] ليحلق في عوالم المسرح بكل ضوابطه الدرامية، ففي نهاية المطاف تُعدّ المسرحة مظهرا من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة - المخرج المؤلف - أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية[(٣)] وعرضها على خشبة المسرح بوعي عميق لأسس الكتابة المسرحية.

---

(١) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، ص ٤٦٢.
(٢) جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، عبد المجيد شكير ٢٠٠٨/١/٢ https://:startimes.com ٢٠٢٣/٨/٢٢، ١١:٢٢.
(٣) المرجع نفسه، ص ٠١.

وقد اعتبر إفرينوف نيكولاس (Evreinoff Nicolas، 1879-1953)، مؤسسا للمسرحة، إذ اعتبر الحياة نفسها مجرد لعبة ممسرحة وقد وظف تعبير المسرحة في دراسة له، نشرت بعنوان: Apologie De La Theatralit والكلمة في اللغة الروسية (Theatralnos) وهو في دراسته يعتبر أن غريزة المسرحة هي غريزة طبيعية عند الإنسان مثلها مثل أي غريزة أخرى[١] أي أن طبيعة المسرحة عند أفرينوف فعل يولد مع الممثل المسرحي وهي غريزة طبيعية فيه مثل الغرائز الأخرى، كما نشر في عام (١٩١٧) [...] بحثا بعنوان: المسرح لأجل ذاته يُؤكّد فيه على ضرورة دراسة المسرح، وفيه يربط بين الطقوس خاصة الدينية - وبين المسرح، ودرس حاجة الإنسان إلى المسرحة[٢] ومنه نرى أن النواة التي ترتكز عليها المسرحة هي المسرحة فهي جزء لا يتجزأ من المسرح، وهي مشتقة منه وتحمل خصائصه.

يتبين من خلال رؤية أفرينوف لمصطلح المسرحة أنها تحمل بعدين أحدها إنساني مرتبط بأفعال الإنسان الغريزية ويشمل سلوكياته في الحياة اليومية والآخر مسرحي مرتبط بالمسرح في حد ذاته من خلال العرض والمشاهد المسرحية.

تعلقت لفظة المسرحة في معناها العام الذي استعمل في بدايات توظيفه في الغرب بالمشهدية التي تقوم على العرض المباشر أو كما يطلق عليه آخرون الاستعراض أو الإخراج؛ لأنها مفاهيم قريبة منها في الفكرة، لكن كلمة

---

(١) المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، طاهر أنوال، دار القدس العربي، الجزائر، دط، دت، ص٣٧٥

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧٦.

العرض تعد الأكثر وضوحا؛ فقد كان ظهور مفهوم المسرحة في الغرب بداية القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة وإعلانه كفن مستقل، له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض(١) نستشف من هذا القول أن فكرة المسرحة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالفرجة (Le Spectaculaire) وجاءت نتيجة تداخل عدة فنون تنتمي إلى عالم المرئيات.

أدركه الناقد الفرنسي رولان بارت (Barthe (1980-1915) المعنى نفسه عند تعريفه للمسرحة على أنها: المسرح بدون نص؛ أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب (٢) الذي يحمل طابعا مرئيا ممثلا في العرض المسرحي، والتجسيد المرئي له وهنا دعوة صريحة لفصل النص المسرحي عن العرض والخشبة.

عرف مصطلح المسرحة مفاهيم متباينة في الوسط الفني المسرحي، فنجد ميرخولد قد دعا إلى العودة إلى مفهوم اللعب في المسرح مقابل حرفية المحاكاة التي جردت المسرح من المسرحة، واعتبر أن إظهار عرض الحياة على الخشبة هو إعادة لعب الحياة وليس تقليدها (٣) وهنا تتوضح فكرة ميرخولد للمسرحة بأنها مشاهد عرض تحت المتلقي الإثارة غريزة اللعب على خشبة المسرح.

وخلاصة القول أن المسرحة في أبسط مدلولاتها لم تخرج عن الفن

---

(١) المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، ص ٤٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٦٣.

(٣) المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، ص ٣٧٦.

المسرحي، حتى وإن شملت مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تم تحويلها إلى عمل مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكال تمثيلية، ومع تغير النظرة إلى الفن وتطوّر المفاهيم واتسعت النظرة لتشمل كل الفنون التي تفاعلت لظروف عديدة، وهذه سمة من سمات العصر الحديث الذي بحسب بعضهم - أصبح مصطلح المسرحة يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: (الاستعراض، الإخراج، العرض السينوغرافيا).

وفي المقابل هناك مصطلح آخر يقترب منه قليلا في المفهوم يُدعى الأنسنة وهو يشترك معه في وظيفة التحول في بعض الصفات لكنه يخالفه في بعضها، وهذا ما سنتطرق له في العنصر الآتي:

٢.٢ بين المسرحة والأنسنة

كثيرا ما تقع بعض المصطلحات في معضلة التشابك مع مصطلحات أخرى، وهذا ما حدث مع مصطلحي المسرحة والأنسنة، فهناك عديد من الدارسين الذين يخلطون بينهما في البحوث العلمية والجلسات النقدية فيما يخص توظيفهما في مجال المسرحوقبل أن توضح التداخل والاختلاف الحاصل بينهما وجب أولا تعريف الأنسنة.

أكثر ما يميز الأنسنة بعدها صفة إنسانية هو أن الإنسان بكل ما يحمله من قيم دينية واجتماعية وميولات طبيعية جعلها موضع استقطاب للمؤلفين الذين يصنعون أعمالا مسرحية يُظفوا عليها طابع الإنسانية على شخصياتهم من أجل إيصال رؤيتهم الإيديولوجية والإبستيمولوجية.

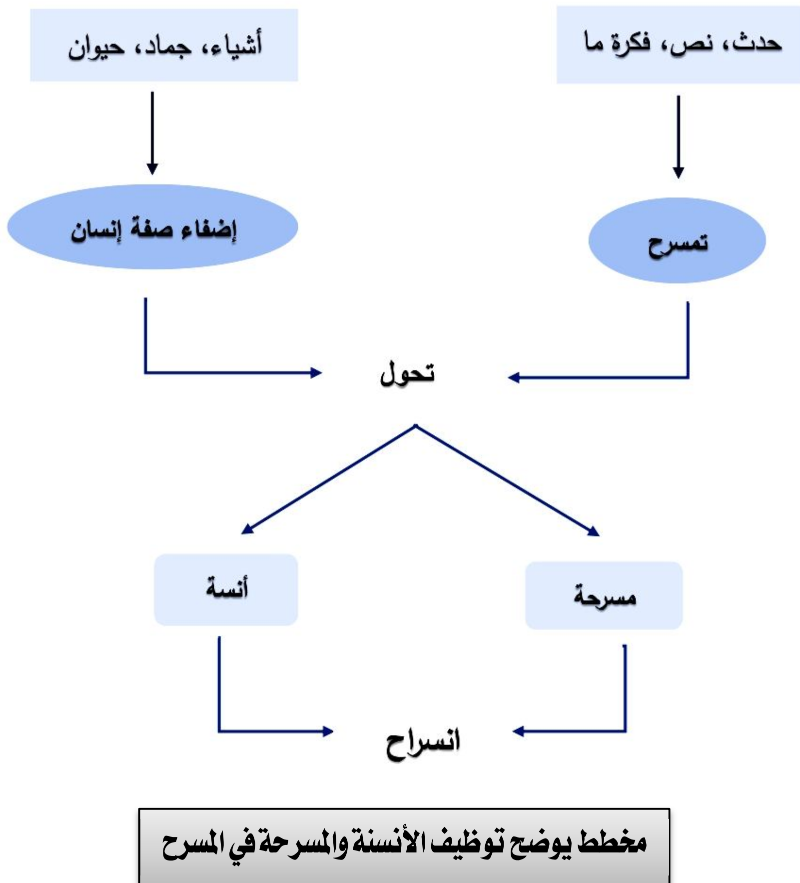
والملاحظ أن الأنسنة تتربع على مساحة واسعة من المفاهيم بغض النظر

عن مفهوم الإنسان، فالأنسنة هي رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يُضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات والطيور والأشياء، والظواهر الطبيعية حين يشكلها تشكيلاً إنسانيا، ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتعبر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله [١] فالأنسنة هنا تعتمد على أنسنة الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع الذات غير العاقلة المؤنسنة)، التي قد تكون شيئا، مما يجعله يتألف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسية في عالم الورق وكذلك العرض.

أما بالنسبة للمسرحة فهي حسب نظرنا تتعلق بتحويل حدث ما أو نص، أو فكرة معينة تتم مسرحتها على خشبة المسرح، فلا يوجد شيء اسمه مسرحة الأشياء على المسرح، فالأشياء إذا استخدمت كشخصيات أصبحت مؤنسنة لا ممسرحة، وبهذا نستنتج أن الأنسنة تتعلق بأشياء كرسي طاولة، ملعقة مصباح شجرة في حين أن المسرحة تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحول الذي يعد الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميز بينهما من خلال العرض المسرحي، وهذا ما سنوضحه في المخطط الآتي:

---

(١) أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف مرشد أحمد، دار التكوين دمشق، سوريا، دط، ٢٠٠٩، ص ٠٨.



مخطط يوضح توظيف الأنسنة والمسرحة في المسرح

٣. علاقة المسرح العربي بالتراث:

يعد المسرح ظاهرة فنية وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري يستمد أحداثه من الواقع وهو يُعد عنصرا فاعلا في ثقافتنا العربية، باعتباره لقاء جماهيريا، شعبيا يجمع بين أفراد الأمة الواحدة.

كان المسرح العربي في بداياته متأثرا بالمسرح الغربي، كونه البؤرة المركزية لفن المسرح، ومؤسسا للمدارس المسرحية وركيزة لفن الإخراج المسرحي، فأخذ المسرح العربي ينهل منه إلى أن نضجت التجربة المسرحية نتيجة تأثرها بالمسرح الغربي الأوروبي الذي نقله رواد المسرح العربي أمثال : مارون النقاش وتوفيق الحكيم وأحمد أبو خليل القباني بفعل الترجمة والمثاقفة، لكن ما لبث هذا التأثر بالتلاشي لأن رواد المسرح العربي قد فطنوا منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجأوا على البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم؛ لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها [١] ومرجعية أساسية للمسرح العربي في الوقت نفسه.

دأب مبدعو المسرح العربي إلى إيجاد صيغة عربية للمسرح، من أجل التأصيل والتأسيس له، وعدم الاعتماد على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت عندئذ الحاجة إلى استلهام التراث بمختلف أشكاله في

---

(١) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مصطفى رمضاني، عالم الفكر ، المغرب، مجلد ١٧، العدد ٠٤، ص٨٠.

مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص، من أجل التأسيس لمسرح عربي أصيل لغة وموضوعا وشكلا، دون الارتماء في دوامة النموذج الواحد، فهذه المرحلة يُطلق عليها مرحلة المسرح العربي الذهبي التي توجه نحو المسرح التراثي بمفرداته الشعبية، والاحتفالية والشعبية، كمحاولة أصيلة لتأكيد الذات [1] نتيجة الإحساس بالدونية، حيث حاول المبدع المسرحي العربي أن يستغل العلاقة الحاصلة بين الثنائيتين المسرح والتراث لمخاطبة المتلقي عبر وسيط التراث يدركه هو الآخر بكل عفوية، لأنه جزء من ذاكرته وأقرب إلى روح الشعب وأكثر وصلاً به وتمثيلا له.

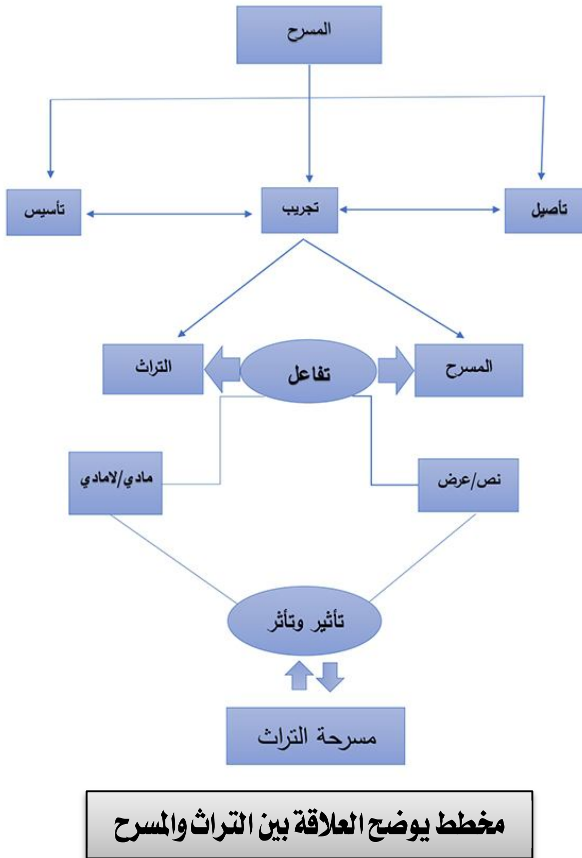
تعود بنا فلسفة التجاذب بين المسرح والتراث إلى ما قبل ظهور المسرح، حيث كان البدء فرجة تراثية مستمدة من الطقوس الاحتفالية الدينية والدنيوية والحكايات وفنون القول التي تتراوح ما بين الغناء والكلام والإيماء، هذه الأشكال الفرجوية أطلق عليها أندري شيفنر تسمية ما قبل المسرح التي أصبحت تندرج في بابه كل الطقوس القديمة والشعائر والاحتفالات التي كانت تنحصر وظيفتها الأسطورية والرمزية في مسرحة علاقة الإنسان (معتقداته) بالكائنات العليا [2] كما يدل أيضا على كل التظاهرات الشعبية التي تروم إلى استخدام اللغات الإيمائية والطقوسية ومختلف الصور التمثيلية، هذه المظاهر الشعبية تمثل التراث بكل أشكاله وعناصره ومكوناته.

---

(١) محاولات في المسرح العربي، هيثم يحي الخواجة، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٨.

(٢) حركة الفرجة في المسرح الواقع والتطلعات، حسن المنيعي المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط١، ٢٠١٤ ص٧٥.

إذن كانت البدايات التأسيسية للمسرح العربي تمهد لعلاقة التجاذب بين التراث والمسرح من خلال الفعل الفرجوي المسرحي، ومنه فعلاقاتهما ضاربة في القدم ومستمرة من تاريخ المسرح، فكل الإرث الثقافي المسرحي تحول إلى تراث وهو بدوره يمثل الأصالة والهوية الحضارية والثقافية التي تعزز حضوره كقوة باعثة للذات وصانعة لها، وسنوضح العلاقة الفاعلة بين المسرح والتراث وفق المخطط الآتي:



مخطط يوضح العلاقة بين التراث والمسرح

ارتكزت التجربة المسرحية العربية على ثلاثة مراحل تمثلت في: (مرحلة التأصيل، مرحلة التأسيس مرحلة التجريب من أجل بناء صرح مسرحي عربي أصيل يقوم في ثناياه على الجمع بين الأصالة والمعاصرة في استلهام التراث، عن طريق دمج الفنون بأفكار تراثية مع مفاهيم راهنة تسهم في التفاعل مع القضايا المعاصرة.

انطلقت العلاقة بين المسرح والتراث من فعل التأصيل للمسرح العربي فهو فعل ينطوي على جانبين مهمين؛ أحدهما هو التعامل مع التأصيل كفعل يعطى للمسرح العربي هويته العربية، وثانيهما هو محاولة التميز والتفرد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب، أو بالأحرى الانفلات من التبعية له وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب [١] متخذة فعل التجريب وسيلة لشق طريق أصيل قائم على توظيف الفنون الشعبية، والفولكلور، والأحداث التاريخية في المسرح بطريقة تناسب التطورات الجديدة للمسرح، فلا يوجد تجريب من غير تأصيل؛ حيث أن التجريب يتضمن نوعا من التمرد على القواعد والقوانين من أجل خوض مجال المغامرة في الإبداع؛ لأن الواقع يحتاج إلى أشكال فنية مبتكرة [٢] تتجاوز المألوف؛ فالتجريب هو رغبة ملحة في المقام الأول من أجل التأسيس لوعي ضدي يُوقن بحتمية البحث عن قالب متميز يعبر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفنية، وإيجاد رؤية مختلفة ومخالفة للرؤية الغربية.

---

(١) المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب) قراءة في الأساليب والتوجيهات - المسرح الجزائري أنموذجا)، ليلى بن عائشة مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة مجلد ٨، العدد ٢ ٢٠١١/٠٦/٠١، ص ٤٤.

(٢) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا)، نورة لغزاري، ص ٤٦٤.

ليست صفة التجريب حديثة العهد، بل هي ميزة موجودة منذ القدم، وهو مصطلحمتعلق بالعلوم التجريبية أكثر ولكن كغيره من المصطلحات التي ارتحلت إلى علوم وتخصصات معرفية أخرى، فإنّ التجريب قد دخل عالم الفن والأدب واعتبر مفهومه مقترنا بالحداثة التي كانت وجها بارزا من أوجه المشروع الحداثي، فنجد أدونيس يعرف التجريب بأنه: "الأب الروحي للمشروع الحداثي، وهو محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا وحركيا [١] وخياليا وجماليا.

عند العودة إلى بديات المسرح نجد أن المعنى الذي يحمله التجريب ظاهرة قديمة وهو التغيير فلولا التجريب الذي دفع تيسبس إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا تشوف اسخيلوس إلى الانطلاق بتجربة تيسبس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوربيدس مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين في تثبيت دعائم التراجيديا الإغريقية وترسيخ جذورها ولولا رغبة ارستوفانيس في تقديم شيء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا فالمأساة تماما تدين بوجودها ذاته إلى تلك الجذوة المبدعة صبوة الخلق والتجريب [٢] الذي

---

(١) منمنمات مسرحية مقالات في المسرح العربي، صورية غجاتي، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٦ ص٦٨.

(٢) التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر)، صبري حافظ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠٨ مصر، دط، ١٩٨٤ص ٠٨.

يستهدف سبر أغوار التجارب المسرحية دوما والمتغيرة أبدا.

ارتبطت الرؤية التجريبية في المسرح العربي أساسا بتوظيف الموروث الشعبي المتنوع في الخطابات المسرحية العربية، ويُعد التجريب وسيلة مهمة يؤصل المسرح من خلالها لوجوده في خضم الكينونة الإبداعية العربية، ويحرص على تقديم لمسة تجديدية نابعة من كيان عربي أصيل متمرد على القوالب الجاهزة، والثوابت المستهلكة التي بدأت المطالبة بالانزياح عنها من أجل تحرير الذات من القيود، وتمكينها من تحقيق وعيها في إطار التجريب، الذي يتميز بالحركية والبحث المتجدد عن التغيير المعبر عن التوتر الذي يُعتبر جوهر التأليف الدرامي [١] والمؤدي إلى ركب موجة المغامرة على جميع الأصعدة الإبداعية شكلاً ومضمونا وهذا ما أورده إبراهيم حمادة حول المسرح التجريبي، إذ يقول بأنه؛ ذلك المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال [٢] وعليه نجد أن التجريب قد اقترن بعدة مصطلحات كالتجاوز، والتمرد والخروج، والاختراق.

واللافت للانتباه أن التجريب في المسرح قد تمحور في الأشكال التراثية الفنية، التي امتزجت فيها الرؤى الأصيلة والمعاصرة، وهذا ما نجده في مختلف الكتابات المسرحية، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر -

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٦٩.
(٢) منمنمات مسرحية مقالات في المسرح العربي)، صورية غجاتي، ص ٦٩.

"الزمار" و"سليمان الحكيم لتوفيق الحكيم ومسرحية أبو الحسن المغفل لمارون النقاش، فهم نماذج مسرحية تراثية وظفا فيها أشكالا تراثية متنوعة، اعتمدت نمطا جديدا غير النمط المعتاد للمسرح الأوروبي، مخترقة وحدة المكان والزمان، بالإضافة إلى توظيف أشكال مسرحية تضمنت الثقافة الشعبية العربية مثل : مسرحالحلقة والسامر شكلا وأداء وفرجة.

عدت هذه التجارب الإبداعية عتبة رئيسة للتأصيل للمسرحي العربي، حيث اعتمدت على التجريب من جهة والتأصيل من جهة أخرى، فالاعتراف من التراث يُعد مظهرا من مظاهر التجريب والتأصيل للمسرح العربي وعليه تتحقق ثنائية التجريب والتأصيل التي نسجت خطابا نهضويا كان له الفضل في بروز رؤية عربية لمسرح عربي خالص.

الظاهر إذن، ومن خلال كل هذه المعطيات أن المسرح العربي قد شهد توترا من جميع النواحي ولعل العودة إلى تراث العربي الأصيل والانفتاح على مصادره كان لزامًا حتميًا من أجل التحرر من سلطة النص المسرحي الأوروبي الجاهز باتخاذ التجريب وسيلة تمثل الوعي الضدي للآخر دون إلغائه فكما قال السعيد بوطاجين في كتابه "المسرح والهوية": "عندما نقتبس النصوص من مهارات الأجانب، فإننا نقوم باستحضار بيئة مميزة بمجموعة من التقاليد، ثقافية وفكرية وتاريخية وحضارية، هذه التركيبة ليست سوى ظروف أنتجها المخزون [١] تستند على بيئة غربية وصفات مجتمع مغاير يذوب في هوية غير هويته حياة

(١) المسرح والهوية السعيد بوطاجين دار خيال للنشر والترجمة الجزائر، دط، ٢٠٢١، ص ١٧٧.

غريبة غير حياته، وعليه فالكتابة بالتراث خلقت أعمالا إنسانية مسرحية غير محدودة لتؤكد هويتها وأصالتها وتشدّد بعمق على قيمتها المتغلغلة في جذوة الأرض، وما يبدو لنا جليا في التعالق بين المسرح والتراث وارتباطهما الوثيق ببعضها بعضا لتحقيق التكامل الثقافي والفني.

ثانيا: أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية نماذج مختارة:

يعد التراث الحجر الأساس الذي تقوم عليه ثقافة الأمم في تاريخها وحاضرها، كونه يعكس الموروث الثقافي للمجتمع من المجتمعات، ويُعبّر عن مقوماتها الشخصية وهويتها، فهو يشكل وحدة أساسية ومنبعا للأصالة، حيث يمثل وجها بارزا من أوجه الخصوصية الإبداعية لكل كاتب مسرحي اتخذه مرجعية أساسية في كتاباته لما له من أهمية بالغة في الكتابة المسرحية، إذ يكشف ويُجلي ويثري النص المسرحي بدلالات وإيحاءات متنوعة.

للعمل المسرحي كغيره من الفنون قواعده العامة التي يركن إليها ويتباين فيها فعل الكتابة أسلوبيا وتقنيا، والتراث بدوره أغنى هذه الكتابة ومنحها صبغة هوياتية خاصة بدلالاتها وخصوصياتها الثقافية، فهي تجسيد لرؤية الكاتب وعملية إبداعية معقدة، تدخل في صياغها مجموعة من العوامل منها وعي الكاتب المسرحي بقضايا عصره ومشكلات مجتمعه بالإضافة إلى الفن الذي يُريد أن يبدع فيه ومعرفته العميقة بأصوله وقواعده[١] فهي أشبه ببناء يقوم على أسس هندسية تجعل

---

(١) حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، شرقي نورية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ١٢، ص ٩١.

المؤلف المسرحي مبدعا يمسك بخيوط اللعبة المسرحية وينظرها كيفما يشاء وعليه يحقق الفرادة في الكتابة المسرحية إلى جانب توظيف عنصر التراث الشعبي بأشكاله وأنواعه، لأنه الداعم الأول للكتابات المسرحية العربية والنبع الأصيل الغني بالرموز والدلالات التي يستقي منها كتاب المسرح موضوعاتهم وأفكارهم لنصوصهم المسرحية، فأقبلوا عليه ينهلون من أشكاله ومضامينه، ويعبرون عن رؤاهم الإيديولوجية.

لم يكن توظيف النص التراثي في المسرح اعتباطيا، بل كان ينم عن وعي في استخدامه ولم يكن شعارًا ولا تهريجا أو فسحة أو مفاهيم وممارسات والمام بالمكونات الزمانية والمكانية مع مرونة التعامل الركحي والأشكال الفنية الجديدة وغير المتداولة وبعدم التقيد بأي مذهب نقدي، إذ من أبجديات النص التراثي للمسرح الغوص في النقلة التاريخية والنقلة الجماعية غوصا أسلوبيا فسيح الأرجاء، مركز المحاور، متزامن الأسلوب التركيبي، موظف الاحتمالات والتأويلات متماسكا ومنسجما مع المولدات الفنية له في شكل موقف جمالي وفكري وسياسي واجتماعي وثقافي(١) والأخذ بمعطيات التراث بطريقة فنية إيحائية ورمزية، ومنه أخذت العلاقة بين التراث والمسرح شكل العلاقة التبادلية تأثير وتأثر في المسرح العربي فقد ساهم في تشكل هوية أصيلة للمسرح العربي من خلال البحث في أمشاج التراث وإيجاد هوية للذات العربية بعيدا عن الآخر (الغرب).

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٣.

قامت التجارب المسرحية على مسرحة التراث بنوعيه المادي واللامادي، وعلى مختلف أشكالهما، فنجده قد تنوع بين المعتقدات العادات والتقاليد الأدب، الموسيقى والفنون الجميلة بأقسامها وأنواعها، الطب الشعبي، الصناعات والفنون اليدوية، كل هذه الأشكال التراثية التي تغلب عليها الصبغة الاجتماعية كانت تمثل مرجعا أثرى التجارب المسرحية العربية عبر نزعة التكيف والتجاوز ؛ التكيف مع الواقع المعاصر، وتجاوزه بطرح رؤى جديدة تتناسب والعصر، وعليه فقد كان التراث التيمة الأساس في الزخم الموضوعاتي للمسرح العربي الذي زخر بحمولات تراثية وجمالية وفنية ذات قمة إنسانية وإقليمية بوجه خاص.

رغبة منا في تصفح المتن المسرحي لكتاب آخرين، ومعرفة كيفية تمثلهم للتراث، فإننا سنقف عند مسرحيات منتقاة قائمة على العرض أو النص متنوعة بين العالمية (الغربية) عبر مسرحية: "إفجيني" لراسين الذي استلهم فيها التراث والأسطورة بالخصوص، وكذلك نماذج قومية عربية تمثلت في مسرحيتي "إشاعة" للسيد حافظ و مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي، اللذين وظفا فيهما التراث الشعبي عبر مسرحة المقامات، والأغنية الشعبية واستخداما الطقوس والألبسة التقليدية وأخيرا نتطرق إلى مسرحة التراث المحلي عبر انتقاء نماذج مسرحية جزائرية لعز الدين جلاوجي، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر، مسرحيات.

"الفجاج الشائكة" و "التاعس والناعس"، "الأقنعة المثقوبة" موظفا التراث بكل أشكاله.

نروم من خلال هذه الدراسة إلى مقاربة النصوص المسرحية المذكورة أنفا مركزين في هذه المقاربة على أنواع التراث الذي تفاعل مع المسرح، وما دمنا نؤسس مسرحا عربيا قوامه التراث فيجب علينا أولا أن نقف عند تصنيف التراث وأنواعه لدى المنظرين والمهتمين به.

١ - أنواع التراث وإشكالية تصنيفه:

يُشكل التراث بمختلف أشكاله وأنواعه وحدة ثقافية متكاملة، ويختلف في التقسيم بحسب اختلاف وجهات نظر علماء الأنثروبولوجيا والدارسين، وكذلك بحسب اهتمام المنظمات والمؤسسات العالمية له، وللتراث نوعين أساسيين هما: المادي ويشمل جميع الأشكال المادية بشكل عام من مباني أثرية، وملابس، وأطعمة، وصناعات تقليدية، أما اللامادي فيشتمل على المكتوب والمنقول شفاهة مثل : (القصص الشعبية، والحكايات الخرافية، الأغاني الألغاز، والشعر الملحون اللغات واللهجات)، كل هذه الفروع المنبثقة من النوعين المذكورين تتفاعل وتتكامل بصورة مستمرة تساهم بشكل كبير في إبراز الهوية الوطنية، والتعبير عن خصوصية المجتمع، وعليه ينقسم التراث الشعبي إلى:

١.١. التراث المادي (Material Heritage)

يُطلق عليه أيضا مصطلح الثقافة المادية التي تعنى بأي شيء مادي يعبر عن الثقافة في المجتمع، ويقصد بالتراث المادي هو تلك الموروثات ذات المضامين الثقافية الملموسة والمحفوظة ماديا في صيغة كتابة أو رسوم، أو أشياء، أو مبان، كالكتب والمخطوطات والوثائق،

واللوحاتما،رسوم الجدارية، والآثار والأزياء، والصناعات الشعبية (١) وكذلك الآثار والمباني والنحت والمنشآت الدينية، فالثقافة المادية من أهم المعارف الثقافية التي تمثل إحدى جوانب التعبير الثقافي لمجتمع ما ، تحاكي حياتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم الراسخة في الذهن لما تحمله هذه الأخيرة من حكمة بالغة وتعتبر قاعدة متينة لأي مجتمع.

٢.١. التراث اللامادي (Intangible Heritage)

ويطلق عليه تسمية الثقافة الشفهية التي تصور طبيعة المجتمع وثقافته، وتضم كل الفنون الشفهية الشعبية من أغاني فولكلورية، وموسيقى ومعتقدات شعبية، والقصائد المتغنى بها، وكذلك القصص البطولية والأساطير ومختلف أنواع الرقص بالإضافة إلى الأمثال والحكم والأحاجي الشعبية التي ما انفكت تجري على ألسنة الناس في مختلف المناسبات وعليه يعرف الموروث الثقافي غير المادي بأنه "كل ثروة ثقافية منقولة تنتفي فيها صفة المادية (٢) تحمل تاريخ وأصالة شعب ما وهو أيضا تعبير عن الفكر الاجتماعي المتجذر في أذهان الأفراد.

وبتعبير آخر فإن التراث الشفهي هو ما بقي من كلام يُحفظ مجمل النشاطات الإنسانية في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب، بحيث يعكس التفكير، السلوك لدى أفراد هذا المجتمع أو ذلك (٣) فالثقافة الشفهية تساهم بشكل كبير في تصوير أصالة وثقافة الأسلاف والأجيال،

---

(١) الموروث الثقافي المادي والغير مادي للعراق وأهمية حمايته، أسماء محمد مصطفى، مجلة زمان، ٢٠١٤/٠١/١٤ http://Unehttps://wwwazzaman.com ٢٠٢٣/٠٨/٠٩، ص ٠١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٠١.

(٣) التراث الشفهي الجزائري، محمد صالح بجاوي المكتب العربي للمعارف، القاهرة، مصر ، ط١، ٢٠١٨، ص ٠٨.

ويمثل الهوية الحقيقة لكل أمة من الأمم.

ويمكننا القول بعد الذي ذكرنا أننا نجد بعض من الدراسين من يقسم التراث خلاف النوعين المادي والغير مادي، ويعتبر أن أنواع التراث تتمثل في التراث الأدبي، الثقافي الحضاري، الأسطوري، الديني، لكن وحسب وجهة نظرنا فإننا نرجح النوع الأول لأنه أشمل ويضم كل فروع التراث وأنواعها.

٢ - إشكالية تصنيف التراث الشعبى

إن تصنيف المعرفة الإنسانية ضارب منذ القدم، فقد حاول الإنسان منذ بداية وجوده التعرف على ما يُحيط به من ظواهر وفهم كننهها وتقسيمها وتصنيفها، فنجد مثلا عند حديثنا عن المعرفة وتصنيفها نجد الفلاسفة قد قسموها إلى عدة تقسيمات؛ فقد حاول أفلاطون في كتابه "الجمهورية" تصنيف المعرفة إلى قسمين: عالم المحسوسات (الطبيعيات)، وعالم المعقول (الرياضيات)، أما أرسطو فقد رفض تقسيم أستاذه الثنائي واستعمل مبدأ التقسيم المتعدد للمعرفة البشرية، واتجه إلى تقسيم المعرفة البشرية إلى ثلاثة أقسام هي: العلوم النظرية كالهندسة والفلك والحساب، والعلوم العملية كالأخلاق والاقتصاد والسياسة، والعلوم الإنتاجية كالشعر والبلاغة والمنطق [١] فالمعرفة هنا قامت على عدة ركائز حسية وعقلية تختلف بحسب القدرات في تحصيل العلوم والمعارف.

---

(١) في التراث الشعبي واشكالية تصنيفه، الهادي عمر، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، العدد ٠١، ١٩٨٥، ص١٣.

لا يختلف الأمر كثيرا في تقسيم التراث الشعبي قياسيا إلى المثال السابق المعني بتقسيم المعرفة الإنسانية، كون موضوع التراث متداخلاً في شكل من أشكال المعرفة الإنسانية لكن اصطلاح التصنيف نادر الاستعمال عند علماء الانثروبولوجيا لذلك استعان بعضهم بمفردات قريبة من الدلالة كالتنظيم والترتيب، وعليه فالصنف يطلق أيضا على النوع، وهو في اللغة تمييز الأشياء بعضها عن البعض الآخر، وصنف الأشياء جعلها أصنافا [1] وأقساما وفروعا متعددة، فمسألة التصنيف تعتمد على تباين الرؤى والاتجاهات وهذا ما نجده في بعض تقسيمات وتصنيفات فمختلف العلوم والفنون الجميلة، منها التراث الشعبي الذي يتميز بالتنوع والكثرة وهو ما جعله يدخل دائرة الاضطراب في عملية تصنيفه، وذلك لتشعبه وتعدد تفاصيله فالتصنيف الصائب هو إحدى الخطوات الأولى في الوصف العلمي، كما أن دقة الدراسة رهينة بدقة التصنيف[2]، وبالتالي فإن تصنيف التراث الشعبي مهم في معالجة الفوضى التي تمس تقسيمات التراث.

صنف العلماء والباحثون التراث الشعبي إلى عدة تصنيفات محددة، ينقسم كل منها بدوره إلى فروع متعددة لأن الباحثين لم يتفقوا على تصنيف واحد وهذا ما لاحظه محمد الجوهري حين قال: "أن كل باحث يتأثر في ذلك بتراث علم الفولكلور في بلاده، كما يتأثر تأثرا واضحا باهتماماته الشخصية التي يُمليها عليه تخصصه، أو التشجيع الذي تقدمه الهيئات الحكومية [3] وهي وجهة نظر فيها جانب كبير من

---

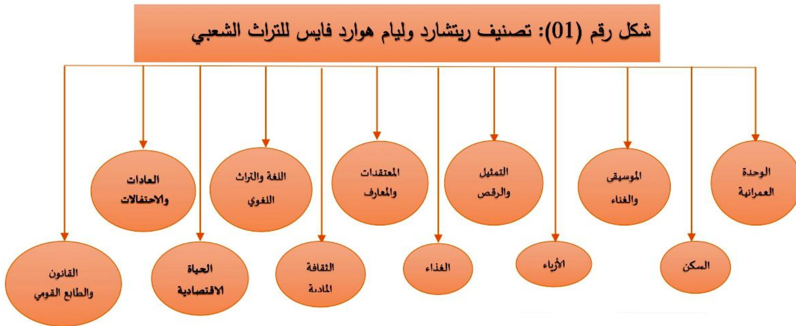
(١) في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هاني الحمد، مجلة التراث الشعبي العراق، العدد ٠١، ١٩٨٥، ص ١٣.
(٢) إشكالية التجنيس والتصنيف في القص الشعبي قصص الشمال الغربي أنموذجا)، عائشة واضح، مجلة روافد، العدد ٠١، جوان٢٠١٧.
(٣) التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هادي عمر ، ص ١٦.

الصواب؛ لأن المادة التراثية الواحدة نراها من عدة زوايا مختلفة على تعدد أطيافها وترابطها وتعالقها.

يعد التصنيف الدعامة الأساس في تنظيم وتقنين التراث الشعبي بمختلف أشكاله، واستنادا إلى ما ذكره صائغ الفضة في كتابه: "التراث الشعبي وسنقوم بتلخيص تصنيفات التراث الشعبي ضمن مخططات ومن هذه التصنيفات نجد تصنيف فريتشارد وليام هوارد فايس

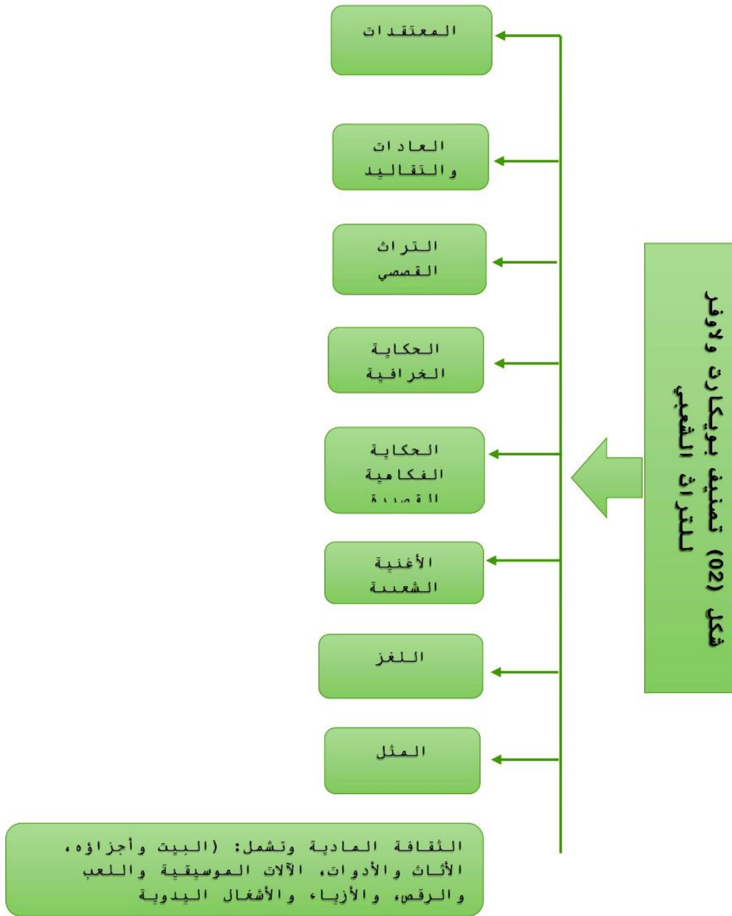
(Richard William Howard Vyse) (1784-1853)

كما هو موضح في الشكل (٠١) ومن الملاحظ أن تقسيم فايس متعدد الفروع، وكل فرع يحوي موضوعا متعدد الجوانب مما يتيح للمتلقي الاطلاع الواسع على كل ما يشمل تراثه وميادينه، كما أنه لم يفصل في تصنيفه بين الجوانب الروحية والجوانب المادية.



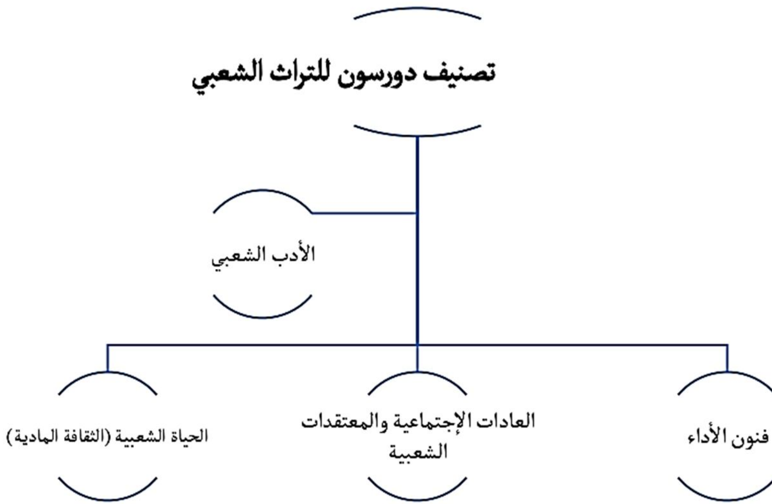
أما بويكارت (Peuckert) ولا وفر (Lewver) فقد صنفا التراث إلى تسعة أقسام كما هو مبين في الشكل (٠٢)، موزعة توزيعا غير عادل بحق التراث فقد فصل بين موضوعات المتشابهة التي تدخل ضمن موضوع واحد للفرع الواحد ومثال ذلك فقد فصل بين الأغنية الشعبية

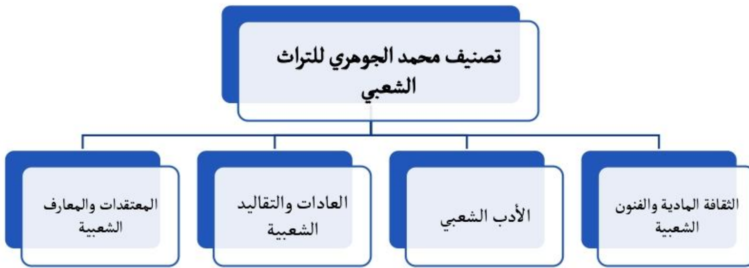
والموسيقى وكلاهما يندرجان ضمن الفن الأدائي.



في حين أن تقسيم ريتشارد دورسون (Richard Dorson) كان رباعيا واتفق معه في التقسيم محمد الجوهري، إلا أن هناك اختلافا طفيفا بينهما من ناحية المضامين، وهذا ما نلاحظه من خلال الشكل رقم (٠٣)،

المجسد لتقسيمهما:





(الشكل رقم ٣) تصنيف دورسون ومحمد الجواهرى للتراث الشعبى

يظهر في تصنيف الجوهري أنه مزج بين بعض الفروع كالمعتقدات والمعارف الشعبية، والثقافة المادية إلى جانب الفنون الشعبية، ونفس التصنيف اتبعه الدكتور مصطفى جاد في كتابه: "مكنز الفولكلور"،

فالجوهري في فترة من الزمن عند محاولاته الأولى لتصنيف التراث كان يفصل بين الفروع، ولكن اليوم دمج بينهما محاولا تأكيد أن تناوله للفنون الشعبية ليس قائما على معالجتها لمنتجات فنية ذات قيم جمالية في ذاتها، وإنما كمنتجات تدل على ثقافة معينة، وعلى شخصيات مبدعيها ومستخدميها، وعلى إلقاء الضوء على ما بينهم من علاقات، أي أن هذا الدمج الذي أحدثه لا يرجع إلى اعتبارات نظرية أو منهجية عامة، وإنما هو رد فعل لتيارات الدراسة نفسها والمنهاج الذي اتخذه الباحث [1] فكل باحث ومنهجه في التصنيف والتقسيم حسب تصوره وميولاته، فهذا التابين في أراء تصنيف التراث الشعبي، يعزو إلى الفصل بين الفرعين أو الجمع بينهما من خلال ما يقتضيه التراث الشعبي الذي يُشكل كلا واحدا.

٣ - مسرحة التراث العالمى (الإنسانى):

يرتبط التعبير عن الفن كل الارتباط بالمخزون الثقافي لدى الإنسان، كون أن التراث فن العلوم بكل أصنافه، وعلم الفنون بكل أشكالها وأجناسها[2] فمن خلاله يتمكن الإنسان من التعبير عن جل ممارساته العملية وانفعالاته الوجدانية، حيث عُد الفن النافذة التي تطل منها النفس البشرية، كاشفا أسرارها متيحا للإنسانية التوغل في أعماقها؛ فالعمل الفني احتياج روحي إنساني يبدع من خلاله الفنان بكل أدواته الإجرائية من أجل تجسيم أعماله الفنية ونشاطاته الإبداعية عبر فضاءات الفكر والعقل والإدراك، بالإضافة إلى الوحي والإلهام والحدس والرؤيا.

---

(١) التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هادي عمر، ص ١٨.
(٢) التراث في العقل الحداثي بحوث في فلسفة القيم الجمالية، منير حافظ، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١، ص ٧٥.

تعنى الفنون بمختلف فروعها ومدارسها المتنوعة بالمهارات البشرية على اختلاف ألوانها، وعليه نجد الفنون التطبيقية الديكور، الملابس الخطوط الألوان، والفنون التشكيلية: التصوير، الغرافيك، والنحت والفنون الجميلة والفنون التعبيرية والفنون المرئية أو البصرية، متأملين في اتساع دائرتها ، واختلاف وظائفها من حيث هي تمثيل، أسلوب، تعبير، لغة، صنعة، رمز، كما تمدنا بمختلف المعارف والعادات والمعتقدات والثقافات السائدة عبر العصور، بداية بالفنون القديمة المعروفة بالفن اليوناني والمجسدة في مختلف صور المجتمع الإغريقي وعقائده من طقوس وشعائر وأناشيد بالإضافة إلى الآثار المتمثلة في المعمار الهندسي للمباني خاصة المسارح، ثم مرورا بالفن الروماني الذي يمثل كل فن عتيق من نحت وتصوير وزخرفة ثم أخيرا فنون عصر النهضة الأوروبية ونجد فيها مختلف الفنون الحديثة المرئية والسمعية.
يمثل التراث روح الأمة الثقافي الأصيل الذي يعبر عن فكر، وحضارة، وثقافة كل فرد من الجماعات التي تتفق على ضرورة ارتباط الفن بالحضارة والثقافة والتراث.
يحمل مصطلح التراث أسئلة وارتباطات بروح التقاليد الإنسانية، ويبقى مرهونا بالفنون القديمة والحضارية التي تشكل حلقة وصل بين الحضارات، وبين كل ما هو جميل ورائع ومتناسق ومتناغم، إذ أن الجمال مرتبط بالطبيعة الحية وبالأعمال الفنية المحاكية لها لتبلور لنا فكرة معينة حول الجمالية في الفنون وفي الأعمال الأدبية الفنية، فالفن جزء لا يتجزأ من التراث مما يجعلنا أمام طرح التساؤل الآتي: ما الفن؟ وما العلاقة بينه وبين التراث؟ وفيم تتمثل الفنون القديمة التي تشكل

مخزون تراثيا قيما للحضارات؟ وكيف تتم مسرحتها من خلال المنجز الإبداعي المسرحي المنتخب؟

حظي الفن الجميل بمكانة مرموقة لدى الشعوب القديمة، فهو مصطلح له من السعة ما يحمل من مفاهيم عائمة لها مدلولات متباينة بين المتخصصين، فلو رجعنا إلى الأصل اللغوي لكلمة فن في المعاجم المتخصصة القديمة والحديثة نجدها تحمل معان متعددة (١):

- **التنويع وخلط شيء بشيء.**
- **التزيين.**
- **الصناعة والعلم ومن ثم التخصص والحرفة والمهنة.**
- **إجادة القيام بعلم ما تحصيلا وفهما، ثم تطبيقا فيما قد يبدو.**
- **الإتيان بالعجائب.**

كما أن الأصل الاشتقاقي لكلمة فن باليونانية (Techne) و (Art) باللاتينية تعني الصنعة، أي نوع من التخصص في المهارة مثل النجارة الحدادة، أو الجراحة (٢) فالملاحظ من خلال هذا المفهوم أن كلمة فن كانت عند اليونان لا تقتصر على الفنون الجميلة فقط، بل شملت صناعات مهنية أيضا، وما يدعونه فنا كان بالنسبة لهم صنعة مثل صنعة الشعر، وهذا ما قصده أحد علماء النفس الفرنسيين حينما اعتبر الفن نشاط صنعي؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا تكون هناك صناعة (٣)

---

(١) ينظر، أصول الفن، عزت قرني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، دت، ص ٣٦.

(٢) معنى الفن، إياد محمد الصقر، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص٢٠

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٨.

ومثله ما عرفه العرب بالصناعة أيضا، صناعة الأدب، الشعر، الألحان. كل عمل فني هو إنتاج لأشكال مؤثرة جاذبة ماتعة تجتمع في كل أعمالها الفنية، المرئية والمسموعة والمكتوبة - جوانب الخلق والتعبير والتمثيل جميعا، مجسدة في ثناياها وحدة نسيج استيطيقي متكامل، وعليه يعرف الفن بأنه؛ مجموعة من الضرورات التي تفرض نفسها على الفنان بوصفها معيارا وسندا يستعين بها الفنان في صميم تجربته الاستطيقية(١)

بوصفها جوهرا رئيسا ومؤسسا في الدراسة الجمالية لأعمال الفنانين المبدعين.

وردت مفاهيم كثيرة للفن على لسان عديد من العلماء وتباينت بحسب اختلاف مصادرها بداية مع المفكر الألماني لانج (Lang) الذي قصد بالفن أنه؛ مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الخيال (ILLUSION) دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة (٢) واللذة الشعورية التي ترتقي بحس الإنسان الفنان المستقلة والتي يستشعرها أثناء أدائه لإنتاجه الإبداعي، ويحمل الفن أيضا معنى القدرة على الجمال في قول سانتيانا أنه "متعة استطيقية أو لذة جمالية (٣) تنطبع من خلاله جماليات عناصر العمل الفني شكلا ومضمونا.

ومنه فإنه لا يمكن تعريف الفن تعريفا مضبوطا لأنه يبقى حاجة روحية

---

(١) معنى الفن، إياد محمد الصقر ، ص ١٦٦.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٧
(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٠.

يمكن تجسيدها بالأعمال الفنية والنشاطات الإبداعية، التي يخرجها الفنان من عالم الخيال إلى عالم الواقع بشتى الطرق التعبيرية الممكنة من أجل التطلع الإنساني والوصول به إلى أعماق المجهول واكتشافه.

١.٣. أشكال التفاعل بين المسرح والفنون القديمة:

يعد المسرح من الفنون الأدائية التي استطاعت الانفتاح على محيطها الإبداعي متجاوزا بذلك الانغلاق على الذات إلى التفاعل مع الفنون القديمة التي كانت منطلقا لولادة المسرح، ولعل أوائل الفنون اليونانية التي كانت متعالقة معه هي: الأسطورة، فن الرقص الإنشاد فن العمارة فن النحت الفن التشكيلي، فن التصوير بالإضافة إلى كل أشكال الممارسات العقائدية والطقوسية والحركات التمثيلية التي كان يحاكي بها الإنسان الطبيعة كل هذه الأشكال تعد مخزونا تراثيا عتيقا ساعد في نمو وتطور المسرح العالمي والعربي كذلك.

إن التراث اليوناني الأصيل أسطورة وقصص - قد جمع في إطار رحب من الشعر البطولي والتراث الطويل، الذي اكتملت عناصره والذي بقي حيا في شعر هوميروس، قد خلق هيكلا من السرد القصصي الذي احتوى كل هذه العناصر وأسهم اسهاما مميزا في أعمال الإنسان المجيدة، تلك الاعمال التي استمدها في النهاية من الأحداث التاريخية [١] كما نجد أيضا القص الشعبي الموغل في القدم كحكايات هوميروس وقصص السايكلوبس ذو العين الواحدة والسيرينات المغنيات التي تسحر

(١) التجربة اليونانية، س. م. بورا (تر) أحمد سلامة محمد السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، ١٩٨٩، ١٦٦

الملاحين فتوردهم مورد الهلاك) وبذلك تكون هذه القصص قد ذابت في الأساطير اليونانية وإليكم مجموعة من الفنون التي سادت مختلف العصور وكانت بمثابة المخزون العلمي والفكري للمسارح وقتها :

٢.٣ مسرحة الأسطورة في مسرحية "إيفيجينى" لـ : جان راسين - أنموذجا

تمثل الأسطورة سجلا تاريخيا حاملا للأحداث والثقافة والمعرفة البشرية في طورها البدائي، لما تحتويه من حكايات خرافية وملاحم بطولية وأشكال قصصية نابعة من الشعور الإنساني الذي يُصاحبه النضج الثقافي والاجتماعي والفكري والفني، وقد شكلت أيضا وسيلة للتأمل وفهم الطبيعة وظواهرها، مما جعلها أحد الرموز المعبرة عن خوف الإنسان وقلقه الوجودي وعن مشاعره المتأرجحة بين القوة والضعف، وبين التمرد والخضوع، وبين الحب والكره الحياة والموت، فهي كما قال غنيمي هلال: ترمز إلى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن وتحتوي على عنصر هام هو وحدة الوجود الإنساني في جوهره (١) وبهذا تكون الأسطورة قد شكلت نتاجا ابستمولوجيا، وفلسفيا، ووجوديا، واجتماعيا وثقافيا وأنثروبولوجيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية والفكر البشري، ومرجعا ثقافيا مميز .

أخذت الأسطورة بوصفها فنا ألوانا عدة في تعريفها واختلفت باختلاف الذهنيات وطرق التفكير، فهي تعني في اليونانية (Mythos) وفي الإنجليزية (Myth)، وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو الشيء

---

(١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر ، دط، ١٩٦٢، ص٤٠٤.

المنطوق [١] أو الكلمة المنطوقة عند الإغريق القدماء، وبذلك تشمل كل قول مصاحب للعبادات والطقوس والشعائر الدينية، كون أن الكلمة هي أول صوت انتهى إليه الإنسان وصاحبه بحركات أدائية وإيقاعية وهذا ما يُطلق عليه بالشعيرة التي كانت ملازمة للأسطورة، كون هذه الأخيرة تعرف أيضا بأنها؛ "قصة سردية مرتبطة بالشعيرة [٢] والمعتقدات القديمة التي كانت مرتبطة بفعل الإنسان وهو يحاول صنع المعجزات من خلالها، وذلك يتم عن طريق أداء الطقوس الشعائرية.

تعد الشعائر والأساطير المولد الحقيقي لفن المسرح وجزء لا يتجزأ منه؛ حيث تربطهما علاقة تأصيلية تأثيرية طرفاها الطقوس الشعائرية والدراما القديمة، ولم يبق شك في أن الدراما قد نشأت في حضن الديانات القديمة بطقوسها وأساطيرها وسحرها، وإنما القضية التي نستخلصها هي أن هذه الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة» [٣] يؤديها الإنسان عبر مشاهد تمثيلية تخطو به نحو فن المسرح متمثلة في حركات الرقص والغناء خاصة في موسم الصيد وعند الحرب والموت كذلك، هذه الحركات التعبيرية الفنية القديمة، تخطو بالإنسان البدائي إلى فن المسرح، ومنه نرى أن الفعل المسرحي قد خرج من الفعل الشعائري القائم على الدراما ومنه إلى قلب الأسطورة.

يعرف أحمد خليل الأسطورة بأنها: اشتقاقا من سطر أي؛ ألف الأساطير

---

(١) أوديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، فاروق خورشيد، عالم المعرفة، الكويت، نط، ٢٠٠٢ ص٢٢

(٢) الأسطورة في المسرح المصري، أحمد شمس الدين الحجاجي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، نط، ٢٠١٣، ص ٠٩.

(٣) التوظيف الدرامي الأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، عادل شداد الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، خط ٢٠١٠، ص ١٤-١٥

أو الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها (١) فهي ترتبط أساسا بالمعتقدات الدينية، وتفسر علاقة الإنسان بما حوله، وهي مصدر شحن للعقل وقائمة على المزج بين الدين والاعتقاد، والسحر والحقيقة وبين الحلم والحقيقة.

ونجد أيضا جيلبير ديران (Gilbert Durand) (2012-1921) يعرف الأسطورة من وجهة نظره فيقول بأنها: نظام ديناميكي من الرموز والنماذج والتصورات الخيالية، التي تحاول أن تتألف في حكاية، بتأثير مخطط ما (٢) إذا هي تجمع بين الخيال والواقع وفق مخطط لحكاية ما، حكاية توضيحية تفسر أصول العالم وبذلك تكون مرجعية ثقافية وأدبية إلى حد ما.

نجد أيضا أن هناك مصطلحات تشترك والأسطورة مثل: (الحديث النبأ، الخبر قصص في الإحالة على الكلام المخبر بشؤون الماضيين وسيرهم وأخبارهم في زمن ولى وانقضى، غير أن أوثق الكلمات صلة بالأسطورة في استعمالات العرب هي كلمة خرافة التي تطلق على الحديث المستملح من الكذب، ومما يميز بينهما أن الأسطورة في نظر أصحابها عين الحقيقة في حين أن الخرافة لا يعقد في صحتها راويها ولا من ينصت

---

(١) مضمون الأسطورة في الفكر العربي، خليل أحمد خليل دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٠، ص ٠٨.

(٢) الأدب العام والمقارن، دانييل هنري باجو (تر) غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص١٥١

إليه (١) ومنه فالأسطورة مهما تعالقت مع أجناس أخرى فهي تشترك معها في كونها قصة.

من خلال ما قدمناه من مفاهيم للأسطورة، طفت لنا على السطح دلالاتها التي تمثل نتاج تركيبات العقل المتناغمة، فهي تجمع بين التفكير والتعبير الإنساني في مراحله القديمة وهي تمثل أحلام القدماء التي أخذت تعمّر أخيلتهم حينما شرعوا ينتقلون في سلم التطور، من الحياة القديمة الفجة، إلى حياة التمدن والاستقرار، ثم التفكير في أسرار هذا الكون وتعليل القوى الخارقة التي تستقر وراء هذا العالم (٢) كما أنها ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وكذلك تهتم بالموروثات الثقافية والإنجازات البطولية.

استطاعت معظم الأجناس الأدبية المتميزة أن تحقق نجاحا كبيرا في آداب العالم الغربية والعربية أيضا، ونخص بالذكر تلك النصوص المسرحية التي استحضرت التراث ووظفته بشكل أو بآخر، ولعل أهم المواريث التي وظفت نجد التراث الأسطوري الإغريقي الذي يعتبر موروثا إنسانيا عالميا مشتركا بين الأمم، ويمكن تقسيمه إلى قسمين رئيسين هما: (٣)

النوع الأول: تراث يتضمن أساطير هدفها طقوسي ديني، ومهمتها تفسير الشعائر، والطقوس الدينية وتجعل لها معنا لقبولها

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٤.
(٢) أساطير الحب والجمال عند اليونان دريني خشبة دار أبعاد للطباعة والنشر، لبنان، ط١، دت، مج ١، ج ٢ ص ١٦.
(٣) التجربة اليونانية، س.م بورا، ص ١٦٣.

من طرف المجتمع والتعايش معها.

النوع الثاني: الأساطير، التي لا تستمد من الطقوس، وإنما تأتي من الرغبة في تفسير الظواهر الطبيعية من خلال حكاية كونية درامية.

إن المتتبع للمنتج المسرحي الغربي والعربي، يلمح ذلك الالتفات الكبير للمسرحيين على اختلاف مستوياتهم إلى الأسطورة والتصاق نصوصهم بأحداثها وشخصياتها، ويكتشف المتتبع مدى التفاعل الكبير بين الأسطورة والمسرح واتكاء كليهما على الآخر وتماهيه في بنياته وتطويعه لخصوصياته.

شاعت ظاهرة توظيف التراث الأسطوري عند أغلب مبدعي المسرح، فكانت البداية مع اليونانيين؛ حيث يُعتبر الشاعر الإغريقي هوميروس من أعرق المبدعين الذين وظفوا التراث الأسطوري الإغريقي، وذلك من خلال ملحمتيه الخالدتين الإلياذة والأوديسة، أما عند المسرحيين نجد أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد المسرحي سينيكا الروماني الذي وظف الأسطورة في مسرحيته أوديب"، كما لا ننسى في العصر الحديث الكاتب المسرحي جورج برنارد شو (George Bernard aw) (1856-1950)، ومسرحيته الشهيرة ببجماليون" المستوحاة من التراث الإغريقي وبالضبط من أسطورة بجماليون اليونانية، الذي تبعه في استلهامها كثير من كتاب المسرحأمثال: أندريه جيد، وكورني، وجان كوكتو، بالإضافة إلى جان راسين (Jean Racine) (1639-1699) ومسرحيته "إفجيني" التي وظف فيها أسطورة "إفيجينيا" هذا فيما يخص المسرح الغربي.

أما من ناحية المسرح العربي فنجد كثيرا من المبدعين الذين استثمروا التراث الإغريقي والأسطوري على وجه الخصوص، أمثال توفيق الحكيم في مسرحيته "بجماليون" واليمني علي أحمد باكثير ومسرحيته "مأساة أوديب".

تعد الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأقلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي متمثل في خلق مكان للماضي على خشبة الحاضر، وثانيه جمالي مرتبط بمعالم النص الإستطيقية من جهة، والثقافية من جهة أخرى.

ولأن الدراسة ترتكز على تفاعل المسرح مع الأسطورة، فإننا سنحاول مقاربة مسرحية "إفجيني" للكاتب المسرحي جان راسين الذي استلهم فيها التراث الأسطوري وبالضبط أسطورة "إفيجينيا" التي استطاع من خلالها إعادة القارئ قبل المشاهد إلى جذوره القديمة، معالجا من خلالها عدة عناصر يونانية ذات بعد إنساني متمثلة في فعل التضحية وصون المعتقدات الدينية كما أشار من خلالها أيضا إلى موضوع السلطة الباتريركية المتمثلة في السلطة الأبوية على الأبناء وكذلك الصراع الجندري القائم بين الرجل والمرأة من خلال هضم حقوقها، بالإضافة إلى استعبادها وظلمها، وهذا ما سنراه في مقاربتنا لهذا النموذج المنتخب الراسين الزاخر بالتراث الثقافي اليوناني المتنوع والأصيل، منطلقين في دراستنا هذه من العنوان الرئيس الذي يعد أولى العتبات النصية للولوج إلى عوالم النص، وفتح مغاليقه الدلالية.

١,٢,٣ . بنية العنوان ورحلة العبور من الأسطورة نحو جمالية المسرح:

يمثل العنوان عتبة رئيسة لفهم المتن، وتأويله، وبوابة معرفية لكشف معمار النص ومضمونه الدلالي والجمالي؛ فـ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص عرضة بالاستمرار للذوبان في نصوص أخرى (١) فهو مؤشر أولي يُثير القاري ويفتح له أبوابا عدة للتأويل كونه يُشكل الواجهة الإعلامية لكل عمل إبداعي، يقتنص بها الكاتب فضول المتلقي، فهو أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية (٢) التي تحمل كل أنواع الصور الدلالية المثيرة للفضول المعرفي للمتلقي.

يقدم الأدباء والنقاد العديد من التعريفات التي تحمل دلالات مكثفة لمصطلح العنوان إذ نجد ليو هويك **Leo-Hoek**) يُعرفه قائلا: "مجموعة العلامات اللسانية [...] من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير المحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف (٣) فهو يختزل كل الحمولات المعجمية التي يحملها جسد النص وكذلك التأويلات المتعددة التي تطولها يد القراءة لتلملم في نهاية الأمر التوقعات المنتظرة والانطباعات المشتتة، لتنجلي في الأخير علاقة النص بالعنوان؛ بحيث تكون علاقة تعاضدية ووظيفية تكاملية. ونجد من جهة أخرى الناقد المغربي جميل حمداوي يعرفه أيضا بأنه: "أول عتبة يُمكن أن يطأها الباحث السيميولوجي، قصد استنطاقها واستقرائها

---

(١) شعرية العنوان في المجموعة القصصية زمن المكاء للخير شوار، علاوة كوسة، مجلة دراسات، جامعة بشار ، الجزائر ، المجلد ٢، العدد ١، ٢٠١٣/٠٦/١٥، ص١٦٠

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٠.

(٣) سيميائية العنوان في قصيدة على ضفاف النور" للشاعر سعد مردف، وحيدة فرجاني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليد، الجزائر، المجلد ١٥، ١٥ العدد ١، /٢٠٢٣/٠٣، ص ٦٨.

بصريا ولسانيا وأفقيا وعموديا (١)؛ فالعنوان يساهم في استكشاف أغوار النص، فهما وتفسيرًا وتفكيكا وتركيبا، محاولا اختراق حاجز آفاق توقعات القارئ.

يتضمن عنوان مسرحية "ايفيجيني" إشارة واضحة إلى أسطورة "إيفيجينيا" اليونانية التي تعد باكورة الأساطير الذي مسرحها راسين واستمد موضوعها من التراجيديا اليونانية الشهيرة، كما أنها تعد مرجعية تراثية تاريخية هامة استلهما راسين بأحداثها وشخوصها، وقدمها بشكل كلاسيكي، يقوم على التراجيديا اليونانية القديمة، بمواضيعها ومأساتها العميقة القيمة إلا أنه أعطاها أبعادا فلسفية وأخرى دينية، ويظهر هذا بشكل جلي في متن المسرحية، حينما كان فعل التضحية مبني على تحقيق السلام للكنيسة، في حين كان عند يوربيدس هو رفض الواقع الاجتماعي السائد.

تميزت ماسي راسين بالبساطة حاملة معها صراعات على مستوى العواطف والرغبات الذاتية، وغاص من خلالها في أغوار النفس الإنسانية وهذا ما تعكسه أحداث المسرحية وعنوانها الذي يُثير إشكالات وقضايا جمالية متعددة.

صيغ العنوان من الناحية اللغوية لفظة واحدة "إيفيجيني" وهذا يحيلنا مباشرة إلى التيمة التي عالج من خلالها المؤلف المسرحية وكانت بطلتها إيفيجيني، فمن خلال عنوان المسرحية يعلن المؤلف عن بطلة المسرحية وهي أميرة بريئة ينتظرها مصير مأساوي وهو التضحية بها

---

(١) سيميائية العنوان في قصيدة على ضفاف النور للشاعر سعد مردف، وحيدة فرجاني، ص ٦٨.

في سبيل أمن البلاد، فقد استسلمت لحظها في نهاية الأمر بعدما اكتشفت أنه سيضحى بها من قبل والدها أغاممنون وأنها ستكون كبش فداء له وللوطن.

أما المستوى التركيبي للعنوان في بنيته الإفرادية فاختاره الكاتب جملة اسمية حذف خبرها؛ إذ نلاحظ أن المبتدأ مصرح به إيفيجيني ما أدى إلى وجود لبس في مستوى العنوان يدفعنا إلى التساؤل: من هي إيفيجيني؟ وماذا حدث لها؟ فغياب القرينة كان سببا في غموض هويتها إلا إذا تعمقنا في أحداث المسرحية، واطلعنا على الأسطورة الإيفيجينية المستقاة منها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا تحرينا على المعنى الذي تحمله لفظة إيفيجيني فإننا نجدها ذات أصل لاتيني يعني التضحية وهذا ما يؤكده المفهوم الآتي:

"Meaning of Iphigenia is sacrifice. Iphigenia is baby girl name. The Rashi /Zodiac of name Iphigenia is Misha(1)*

يحيلنا هذا التعريف إلى دلالة إيفيجيني التي تعني التضحية وهي حسب علم التنجيم تنتمي إلى راشي زودياك(٢) الذي يقودنا مباشرة إلى برج الحمل في لغتهم اليونانية، وعليه فإنه من خلال هذه الدلالة فقد اعتبرت إيفيجيني حسب أحداث المسرحية حملاً وديعا تمت التضحية به من قبل والدها من أجل تحقيق السلام للكنيسة ومن أجل مصالح الدولة في الأسطورة كإرضاء للآلهة، ولا ننكر أن هذا الفعل كان موجودا في الشعوب القديمة، فليس شرطا أن تكون التضحية عن طريق الذبح فهناك

(1)https//:drlogy.com/baby name/meaningofIphigenia Le 23/12/2023

(٢) كلمة يونانية ترتبط كثيرا بعلم البروج والتنجيم.

طرق أخرى كالاستعباد والظلم، وأخرى عن طريق التخلي والهجر، بالإضافة إلى هضم حقوق الأبناء.

تحيلنا فكرة التضحية أيضا إلى قصة سيدنا إبراهيم الذي رأى في منامه أنه يذبح ابنه إسماعيل، فرأى إبراهيم عليه السلام أن هذه الرؤيا أمر من الله وجب تنفيذه، فشرع سيدنا إبراهيم في تلبية الأمر الإلاهي حتى استوقفه صوت يأمره برفع السكين من على رقبة ولده وأتاه كبش من السماء مقابل ذلك، والشيء نفسه حدث في المسرحية الراسينية التي اختيرت فيها إيفيجيني للتضحية، وما إن شرع والدها في عملية الذبح حتى استبدلت ايفيجيني بامرأة أخرى عكس ما نجده في النهاية المأساوية في الأسطورة لكن في كلتا الحالتين فهما يشتركان في فعل التضحية.

أما من الناحية الصوتية لكلمة إيفيجيني فنجدها دلت على الانكسار والخذلان والضعف فقد جاءت وكأنها تعبر عن مدلولها في الخلاص عندما نقابل كلمة (إيفيجيني) بكلمة (أنقذيني) وهذا ما تحمله هذه الأخيرة من حزن وأسى ممزوج بانكسار وهذا يتناسب مع شخصية البطلة إيفيجيني التي كانت تتصف بالبراءة والنقاء لكن قدرها المأساوي المبني على فكرة التضحية بها أحالها إلى فقدان الثقة والضياع والخسارة.

٢.٢.٣. صورة المجتمع والعقائد اليونانية في مسرحية "إيفيجينى" لـ: جان راسين

لابد أن ينطلق أي بحث في المجتمع الإنساني هوية، وثقافة، وتركيبا من اللبنة الأساسية في تركيبه، ألا وهي الثقافة الشعبية بوصفها أهم المراجع التي يمكن أن ترصد بداياته الأولى، فمن خلالها نستطيع

الوقوف على طرائق تفكير الفرد، وكذا نظرته للحياة والوجود، وتتجسد هذه الثقافة في أشكال فنية تعبيرية وجدت مع وجود الإنسان البدائي الذي وجد نفسه يعيش في عالم يشوبه الغموض والضبابية، فلم يتمكن من فك رموزه أو فهم مغزاه الفصل الأول

تجليات التراث

في المسرح العربي نماذج مختارة-

فمنح لخياله هذه المهمة ليفسر تلك الألغاز ويُبدع أساطيرا وحكايات، تعج بالمغامرات والخوارق ضمنها في ممارسات عقائدية وطقوس شعائرية تحمل سياقات تاريخية وثقافية واجتماعية وسياسية وفكرية عبر من خلالها اليونان عن نضجهم الذاتي وصوروا بذلك عالهم الواقعي والخيالي معا.

اتخذ الإغريق في عبادتهم عددا كبيرا من الآلهة، وبنوا لها المعابد التي تميزت بأعمدتها ومنصاتها الحجرية، إذ راقب الإغريق الطبيعة بكل ظواهرها، امتلأت قلوبهم بالخوف والدهشة، ظنوا أن شعوبا أخرى تعيش بعيدا فوق رؤوسهم، شعوبا قوية قادرة تتحكم في تحركات الشمس والقمر والرياح شعوبا خالدة لا تموت، تحولت في خيال الإغريق إلى آلهة وربات، عبد الإغريق تلك الآلهة، وبنوا لها المعابد الفخمة، خصصوا كل معبد لإله معين، يخلد فيه أثناء زيارته للأرض، قدموا إليه الصلوات والشعائر حتى يرضى عنهم [١] هكذا ببساطة شديدة ظهرت الآلهة بين الشعوب الإغريقية التي وصفت بالسمو.

---

(١) ينظر، أساطير إغريقية أساطير الآلهة الكبرى، عبد المعطي شعرواي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، ١٩٩٥، ج ٣، ص٠٣

حملت بعض الآلهة معاني الخير والحياة والطيبة، في حين تجسدت عند بعضهم الآخر معاني الشر والعنف والقسوة فكان أبولو رمزا للطهر والخلق القويم، وكان أرتميس صورة للعفة والنقاء، وأثينه للحكمة، وكان بان وهرميس بعيدين من الصفات الحميدة، وبقى أريس إله الموت والخراب الذي تنشره الأوبئة والحروب والدمار (١)، بالإضافة إلى الإله زيوس الذي يُعد أبا للآلهة والبشر، ففي معتقدات الإغريق هو أب الآلهة، والعلاقة التي تربط بين الآلهة والبشر هي علاقة مقدسة يسودها الإيمان والعبادة والطمأنينة.

لم يكن الإغريق يعبدون الأصنام، بحيث كانت المعابد التي زينوها بالتماثيل تشير إلى الذات المقدسة لا للعبادة بطريقة مباشرة في المقابل مهما كان ما تبعثه الآلهة من مظاهر الطمأنينة والمرح للمجتمعات، إلا أنها تعاقب البشر على خطاياهم، مثل الغش والخديعة، وكل أذى يُهدد سلامة المجتمع وهذا ما حدث للملك أغاممنون في مسرحية "إيفيجيني" الذي عاقبته الآلهة أرتميس"؛ لأنه أخل بالاتفاق الذي يُفيد بأن هبوب الرياح المرغوبة لإبحار الأسطول اليوناني إلى طروادة رهين تضحيتهم بإيفيجينيا ابنته على مذبح الربة أرتميس وهذا ما تجسد في الحوار الذي دار بين الملك أغاممنون وأركاس (من أتباع أغاممنون)

أغاممنون: أنت تذكر ذلك اليوم الذي كانت فيه مواكبنا محتشدة، وكأن الرياحتدعوها للإقلاع، كنا نستعد للرحيل، وكانت حناجرنا تملأ الفضاء بألف هتاف وهتاف مهددين من بعيد شواطئ طروادة، غير أن معجزة

---

(١) ينظر، دراسات في تاريخ الفنون، عبد العزيز أحمد جوده، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، دط، نت، ص ١٤٣.

أخرست هذا الحماس المدوي، فالرياحالتي كانت تدغدغنا تركتنا في الميناء بلا حراك [1]

أركاس: عبثا تُجيش الجيوش ضد طروادة، إن لم تضرح معبد ديانا في هذا المكان دماء ابنة من سلالة هيلانة، وفي تضحية مهيبة وجليلة، ولكي تسعفك الرياح التي تحجبها عنك السماء، ضحي بإيفيجيني. [2]

من خلال خطاب الملك أغاممنون نرى أن أسطوله قد هم بالإبحار للاشتراك في حرب طروادة لكن الآلهة منعته من ذلك عن طريق منع الرياح من مساعدة أشرعته على الانطلاق، إلا بعد أن يضحي بقربان بشري إليها، من هنا نلاحظ كيفية تحكم آلهة الإغريق في البشر، وكيف تطلب منهم التضحية بالعزيز والغالي لكي ترضى، وما على الإنسان إلا الطاعة والولاء مجبرا بغض النظر عن إحساسه وشعوره وهذا يظهر جليا في رد أغاممنون الذي يوحي بالطاعة والاستسلام والرضوخ لأمر الآلهة إذ يقول مخاطبا أركاس:

أغاممنون: استسلمت يا أركاس وقد غلبني ذلك عن أمري، فقد أمرت بتضحية ابنتي وأنا أنشج وأنتحب [3]

نرى في هذه الحالة أن أغاممنون قبل بالتضحية بابنته لكي تكتب له الآلهة أرتميس النجاح في حرب طروادة بجعل الرياح تهب من جديد، عندئذ يتحقق النصر.

تتجلى في المنجز المسرحي "إيفيجيني" أشكال تراثية شعبية تمثل رموز

---

(١) إيفيجيني جان راسين (تر) خليل شرف الدين وآخرون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، دط، ١٩٦٧، ص ٤٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(٣) إيفيجيني، جان راسين، ص ٤٧.

وإشارات أسطورية ثقافية متنوعة مجسدة في الطقوس والشعائر الدينية بكل بمفاهيمها وأنواعها وأشكالها، وتتمثل في:

أ. دلالة الأضاحى والقرابين بين الأسطورة والمسرح مسرحية إيفيجينى نموذجا منتخبا:

قبل أن نتعرف عن أنواع الطقوس والشعائر المتعلقة بالأضاحي والقرابين، وجب أولا معرفة دلالة مصطلح الطقس؛ فهو لفظة مأخوذة من كلمة لاتينية ريتيس (Ritus) التي تشير إلى معنى عبادة، أو حفل ديني ولكن أيضا وبشكل واسع تعني عادة أو عرف [١] فهي تعد من المقدسات التي أسهمت في تكوين أنساق فكرية، وعقائدية ورمزية للمجتمع اليوناني وبتعبير آخر هي؛ احتفالية ذات طابع شفهي أو حركي، أو جسدي، ذات حمولة رمزية، قائمة على الاعتقاد في قوة فاعلة للكائنات، أو قوى مقدسة، يُحاول الإنسان الاتصال معها من أجل الوصول على غاية محددة [٢] فالطقوس لعبت دورا فعالا في تكوين التناغم الاجتماعي، وكذا تقوية العلاقات بين المجتمع ومكان العبادة (المعبد)، بالإضافة إلى تغطي كثيرا من الاحتياجات السيكولوجية والروحية لدى المجتمعات التقليدية، كما أن الطقس معتقد يُمثل مثلاً عليا في نظر المجتمع والفرد، اصطبغت عليه صبغة مقدسة، تحمل دلالات رمزية وتصورات ثقافية وله أنواع متعددة تمثلت في الصلوات والدعاء، الأضاحي، قرابين ...)

---

(١) الأنثروبولوجيا والطقوس بن معمر عبد الله، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات، مجلد ٠٨، عند ٠١ ماي ٢٠١٩، ص١٤١

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

تمثل الأضحية طقسا من الطقوس الشعائرية في المجتمعات القديمة اليونانية، فهي بمثابة معتقد مقدس تقليدي، يُساهم في تقوية العلاقة بين المجتمع والمعبد (الآلهة) وهي شكل من أشكال التراث الشعبي القديم بحكم أن أغلب التجارب في المجتمع البدائي تتخذ شكل أداء طقسي معين، فهي تندرج كقربان يُقدم بأشكال مختلفة للإله تعبيرا وتقديرا وشكرا له ابتغاء للحصول على الرضا والأمان بحسب معتقداتهم.

الأضحية بمفهومها البسيط هي؛ فعل تقوي، عبادة، اتحاد، تكفير، استرضاء، توجد في كل المجتمعات والثقافات صورتها الأكثر بساطة هي القربان الله، أو الموتى، أو القديسيين، تحت أنماط متنوعة، نصب ثقافية، أو نذر مهم (١)؛ حيث تكون هذه الاضحية عن طريق الحيوانات أو البشر، وقد ولدت هذه الفكرة (التضحية البشرية، الفداء منذ القديم لتشكل منحا وعطايا للرب، إذ تعد هذه الأخيرة ثمينة وعزيزة لدرجة التضحية بالأبناء وهذا ما حدث مع إيفيجيني ابنة الملك أغاممنون الذي ضحى بها في سبيل المصلحة العامة وهذا ما يؤكده قول الملك أغاممنون مخاطبا الآلهة، خاضعا لها :

أيتها الآلهة العظيمة، إذا كان لحقدك أن يُصر على انتزاعها من بين يدي، فماذا يستطيع حيال البشر الضعفاء أجمعون؟ إن حبي ليفقدها بدل أن ينجيها، أعرف ذلك، ولكن ضحية كهذه أيتها الآلهة العظيمة جديرة، وأنا الخاضع لشرائعك الصارمة (٢)

اعتمد راسين على التضحية التي كانت في سبيل المصلحة الدينية وهو

---

(١) الأنثروبولوجيا والطقوس، عبد الله بن معمر ، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر ، المجلد ٠٨ ، العدد ٠١ ماي ٢٠١٩، ص ١٥٥.

(٢) مسرحية إيفيجيني، جان راسين، ص ٥٠.

تحقيق السلام للكنيسة.

يرتبط القربان من حيث نوعيته وأساليب ممارسته بالآلهة والإنسان، بحيث كانت تقدم القرابين لعدة أغراض؛ إرضاء للآلهة واتقاء من غضبها، أو الوفاء بالنذور، أو الشكر على النعم، ويحدث ذلك في محافل مقدسة تأكيدا عن إيمانهم بقوة الآلهة وسلطتها على الإنسان؛ فتنوعت القرابين وتعددت بين الحيوانية والنباتية والبشرية، وقبل أن نتطرق إلى مقاربة نوعية للقربان الذي اتخذه الخطاب المسرحي الراسيني وجب أولا الوقوف عند ماهية القربان؟

يُعرف هوبير (Hubert) القربان بأنه عمل ديني، يقوم عن طريق نذر أضحية، بتغيير حالة الشخص المعنوي الذي يُؤدّيه أو حالة بعض الأشياء التي يهتم بها [١] وهنا قد تكون الأضحية حيوانية كالتضحية بالمواشي كالأغنام والماعز أو تكون أضحية بشرية بالنساء أو الأولاد في بعض الأحيان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرى موس (Mauss) أن القربان وسيلة متاحة أمام المدنس للتواصل مع المقدس بواسطة أضحية ما [٢]؛ بحيث يجسر تواصلا روحيا بين الجماعة والآلهة، ويُمثل جزء من عقيدتهم الدينية وبالتالي أصبحهذا الطقس ممارسة وسلوك يُقرّب الإنسان من الإله وينقذه من غضب الطبيعة والآلهة.

هذا الطقس المتمثل في تقديم القرابين يتطلب كاهنا أو عرافا ذو خبرة، وهذا ما نجده في النص المسرحي إيفيجيني حينما ظهر العراف كلكاش

---

(١) معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وآخرون، (تر) مصباح الصمد، دار المجد، بيروت، ط٢، ٢٠١١، ص٧٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٣٠.

والذي تصفه دوريس (صديقة إيريفيل) قائلة:

" كلكاش هذا الشهير الذي كان دائما عليما بأسرار الآلهة ، إن السماء كثيرا دائما ما تخاطبه وباعتبارها ملقنته فهو يعرف كل ما كان وما سوف يكون" (١)

والذي يكون في الوقت نفسه صاحب رؤيا عودة الرياح من أجل انطلاق أسطول الملك أغاممنون البحري؛ فالنبوءة والعرافين تدخل في باب الطقوس الدينية لدي اليونان ومنها تكون ضمن تراثهم الإغريقي الأصيل.

ارتبطت ممارسة تقديم الأضاحي والقرابين بمرحلة نشوء الوعي البشري وتطوره وهذا ما نجده في الحضارات المصرية الفرعونية وحتى في يومنا هذا تظهر تمثلات للقرابين عن طريق ممارسات عبدة الشيطان عند بعض القبائل الإفريقية، وكذلك نجد فكرة التضحية حاضرة في



صورة تمثل مشهد التضحية بإيفيجيني

ديننا الإسلامي ضمن قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام - وقصة الفداء التي قدمت في سبيل الله وتحولها من دم بشري إسماعيل عليه السلام) إلى دم حيواني كبش عظيم) وهذا ما تؤكده الآية الكريمة:

---

(١) مسرحية بإيفيجيني، جان راسين، ص ٧٩.

(فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ [١٠٣] وَنَادَيْنَاهُ أَن يَا إِبْرَاهِيمُ [١٠٤] قد صدقت الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ [١٠٥] إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلاءُ الْمُبِينُ [١٠٦] وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عظيم) [١] فكانت تلك لحظة تنفيذ سيدنا إبراهيم - عليه السلام - لأمر الله، فوهبه الله كبشا من السماء، وهذا ما حدث مع الابنة إيفيجيني عندما هم الكاهن بذبحها استبدلتها الآلهة ووضعت مكانها غزالة وهناك رواية تقول أنها استبدلت بفتاة أخرى من دم هيلانة، لتنتهي المسرحية بإعلان رسول موفد ليخبرهم أن الضحية قد اختفت من تحت سكاكين الكاهن، ولابد أن الآلهة هي التي استبدلتها بذبح آخر.

تحمل مسرحية "إيفيجيني" أيضا مواضيع حديثة لاحظناها خلال قراءتنا للنص المسرحي متمثلة في:

الصراع الجندري القائم بين المرأة والرجل ويتجسد في صراع أغاممنون مع زوجته كليمينسترا حول التضحية بابنتهم ويظهر ذلك في قولها متحدثة عن ظلم زوجها، إذ تقول:

" **ولما كنت زوجا همجيا وأبا فظا غليظا ، فدونك انتزعها من أمها إن كنت جسورا** " [٢]

يُظهر هذا الصراع سلطة الرجل على المرأة التي ترجع إلى اختلافات بين المجتمعات والثقافات؛ فالجندرية الاجتماعية هنا تتعلق بالجنس أو الطبقية أو البيئة الاجتماعية، لكن في جميع الأحوال يحمل مصطلح الصراع الجندري معاني الهيمنة والتسلط وقمع صوت المرأة لجعلها تبيعة للرجل، وهذا ما كان موجودا في المجتمعات القديمة القديمة لكن بمجيء الإسلام تحررت من كل الظلم والقهر الذي كانت تعاني منه، كما

---

(١) سورة الصافات، الآيات: ١٠٣، ١٠٧ برواية ورش عن نافع.

(٢) مسرحية إيفيجيني، جان راسين، ص ١٠٧.

لا ننسى نصيب الأبناء من المعاناة، والسلطة الأبوية الباطريركية، ويظهر ذلك جليا في هجر الآباء للأبناء ونرى ذلك في قول إيفيريل مخاطبة إيفيجيني

وا أسفاه لأية حسرات، إذن أنا محكومة، أنا التي هجرها أهلها على الدوام، أنا الغريبة في كل مكان، والتي ربما لم تلق منهم نظرة عطف وحنان ساعة ولادتها [١]

نرى المعاناة التي تعاني منها هذه الفتاة جراء هجر والديها لها وهي صغيرة ليتم حرمانها من أبسط حقوقها، نعم إنها البطريركية " وما تحمله من مفاهيم متسلطة متعددة تحت ما يسمى بالنظام البطريركي"[*].

إن التضحية والعظمة من الحوافز الأساسية التي حركت أحداث المسرحية، فهي فعل سامي يجعل البطل يعلو فوق قدره مثلما فعلت إيفيجيني في مسرح راسين، وانتقلت بذلك الأسطورة إلى الأدب بطابعها الرمزي وإضاءاتها الميتافيزيقية، بحيث استطاعت الأسطورة الاستمرار في الحياة لأنها تغلفت بالأدب، لكن الأسطورة الأدبية تضفي على الأسطورة القديمة دلالات جديدة [٢] وهذا ما نجده في مسرحية "إفيجيني" لراسين التي ظهر فيها التجديد من خلال الغاية التي كتبت لأجلها المسرحية فهي تختلف عن باقي المسرحيات التي استلهمت الأسطورة نفسها.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(*) أصل الكلمة يوناني (باتريا أرخيس)، وهي تعني كبير العائلة، وكذلك تعني التقدم والرياسة، فالبطريك هو الأب والبطريركية سلطة ذلك الأب، ينظر https://www.alarabiya.net، ١٠:٤٦، ٠٤/٠١/٢٠٢٤.

(٢) الأدب العام والمقارن، دانييل هنري باجو (تر) غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص١٤٥.

يتمثل التجديد الراسيني في سحق الإنسان وخضوعه لآلهة تدعى القوة والألوهية بالإضافة إلى أن المنجز المسرحي "إيفيجيني" جاء لتحقيق السلام للكنيسة فهو تعبير عن مشاكل عصره الحديث، يقول بيير برونيل بهذا الصدد: "إنه لا وجود للأسطورة الأدبية قط، دون تقمص يُحييها في عصر تكون قادرة فيه على التعبير الأمثل عن مشاكله الخاصة [١] والتراجيديا فيه ممزوجة بين الحقد والكراهية بين الأبطال الذين أثارتهم الآلهة.

تتقاطع الممارسات الدينية والعقائد الشعائرية التي وظفها راسن في مسرحيته مع الأسطورة "الإيفيجينة"، فمن الطبيعي أن ترتبط الأسطورة بالدين كونها ولدت من أجنة الشعائر والمقدسات الدينية التي تعبر بعمق عن الديانات الإغريقية وهي لها بمثابة العقيدة أو المبدأ.

٤. مسرحة التراث القومى دراسة لنماذج مختارة

تعد الفنون الشعبية العربية الإسلامية من أكثر الحركات الفنية التي تعكس عطاء الإنسان وقيمته في التاريخ؛ حيث تتضمن كافة الممارسات والأساليب التي توظفها الجماعة في البيئة العربية الإسلامية، وذلك من أجل إشباع حاجاتها المادية والمعنوية، من خلال المهارات التي توارثتها الجماعات عبر العصور، والمتأمل لمكونات التراث الإسلامي في شتى بقاع العالم من تحف وأعمال فنية ومعمار هندسي وفنون تطبيقية وتشكيلية يبصر ثلاث أبعاد تلتقي في جوهر واحد وهي: [٢]

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٥

(٢) تاريخ الفنون، عبد العزيز أحمد جوده، دار فنون للطباعة، مصر، د ط، دت، ص ١٢٦.

- **بعد زماني: حيث تمثل الأعمال الفنية الإسلامية معظم فترات التاريخ الإسلامي.**
- **بعد مكاني: يتجسد في اتساع الرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها مكونات التراث الإسلامي.**
- **بعد موضوعي: وهو يتمثل في التركيب المتميز لمكونات التراث الإسلامي من عمارة وفنون تطبيقية، وخط وزخرفة ومنسوجات وصناعات مختلفة.**

كل هذه المكونات تتجانس وتتوحد لتكون رمزا للعقيدة والتاريخ لما لها من قيمة تراثية وعظمة حضارية إنسانية ترسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي والعربي؛ فعندما نرى آنية خزفية أو عمارة عليها رسومات إسلامية أو سجادة عليها نقش وزخرفة عربية إسلامية، فإننا نرى بذلك فن يمتزج بعقيدة تمثل الطابع العربي الإسلامي الأصيل.

تمثل الطبيعة العربية بكل ما تحتويه من عناصر وتركيبات (نبات، حيوان، جماد مصدر إلهام للفنان الشعبي، إذ يبتكر ويصنع من موادها من أشياء تقليدية يدوية تخدمه وتسد احتياجاته، بالإضافة إلى ما تركه الأجداد من فنون سمعية شفاهية مرئية تمثل التراث الشعبي الذي سنخصص جانبا منه الموضوع مقاربتنا هذه، وهو الجانب اللامادي (الشفاهي) الذي يضم حقولا عديدة ننتقي منها الآداب الشعبية التي تجسد مواطن البلاغة والجمال والتراكيب اللغوية والتي تجتمع كلها في فن المقامة الذي سنختاره كشكل أدبي تراثي تمت مسرحته في أعمال أدبية متنوعة، بالإضافة إلى فنون شعبية أخرى تشمل الأغاني وبعض الفنون الاستعراضية لبعض المشاهد المسرحية التي اخترناها للمقاربة،

كمسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي وكذا مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ.

١.٤ بلاغة المقامة المسرحة قراءة في مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي:

إن فن المقامة من الفنون البليغة التي شهدها النثر العربي لما تحويه من أناقة لغوية في اللفظ والأسلوب، وجمال في الوصف؛ فهي تمثل تراثا أدبيا مميزا بألوان البديع وزخارف السجع، عرفها العرب وهم يرددون الحكايات على الأسماع ويُصوّرون القصص المعبرة عن العادات والقيم في قالب سردي يتضمن مشاهد مستوحاة من الواقع، أطلق عليه باسم فن المقامة التي تعد موسيقى العرب لما تنضوي عليه من ألوان إيقاعية وغنائية لما يثيره الفنان المبدع حينما يرتجل بأدائه الانفعالي والشعوري والنغمي باعثا في وجدان المتلقي نشوة الطرب، وقبل أن نتعرف على تقاطعات المسرح والمقامة في الأنموذج المنتخب وجب أولا الوقوف على أعتاب مصطلح المقامة.

يُعد فن المقامة من أقدم الفنون النثرية الأدبية وأحد المصادر التراثية التي استلهمها المبدعون، فهي تستعمل في العرف اللغوي بمعنيين فتارة تستعمل بمعنى مجلس القبيلة أو ناديها، وتارة تستعمل بمعنى الجماعة أو نادي (١)، فقد ذكر ابن منظور في "لسان العرب": المقام والمقامة المجلس ومقامات الناس : مجالسهم، وموضعهم (٢) وبحد آخر؛

---

(١) المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٣، ص ٠٨.

(٢) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة (قوم)، المجلد ٠١، ص ٣٧٨٧، والقاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، مادة (ق. و.و)، المجلد ١، ص ١٣٨٣

المقامات مجالس، وواحدها مقامة والحديث يجتمع له لسماعه يُسمّى مقامة ومجلسا، لأن المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس (١) وبهذا التعريف نستنتج أن دلالة المقامة تحيل إلى المجلس والجماعة، وفي موضع آخر استعملت في المجلس ثم في الجماعة الجالسين، ثم سميت أحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد تجتمع فيه الجماعة لسماعها (٢) هنا المقامة بمعنى المقام والمجلس والمكان.

أما من الناحية الاصطلاحية فتعددت التعاريف، ولكن المتعارف عليه هو أن المقامات بشكلها الفني المعروف لم تتحقق إلا على يد بديع الزمان الهمذاني (٣) الذي استطاع أن ينسج من خلالها فنا له مظاهره الفرجوية، والأدائية والفنية والأدبية الراقية.

فبديع الزمان هو أول من أعطى لكلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء، إذ عبر بها عن مقاماته المعروفة، وهي جميعها تصوّر أحاديث تلقى في جماعات، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث (٤) ومجلس.

وهي عند زكي مبارك هي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو نظرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون (٥) وهي تتضمن حادثة لها بطل وراوي، تُحكى

---

(١) شرح مقامات الحريري، أحمد بن عبد المؤمن بن موسى أبو العباس القيسي الشريشي، (تح) محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٩٢، دط، دت، ج ٢، ص ٢٢.
(٢) الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري دار جيل، ط١، ١٩٨٦، ص ٦١٥.
(٣) المرجع نفسه، ص ٦١٧.
(٤) المقامة، شوقي ضيف، ص ٠٩.
(٥) شعرية المقامات مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجا، رحيم خريبط عطية مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة - الجزائر، المجلد ١٠، العدد ١٠ تشرين الأول ٢٠١٠، ص ٣١

بأسلوب البديع والسجع وجميع فنون البلاغة المتنوعة، ويسلك كذلك رشيد ناظم المسلك نفسه ليُركّز في تعريفه للمقامة على الجانب القصصي، إذ يقول : وأصبحت المقامة فيما بعد مصطلحا أدبيا تطلق على نوع من الكتابة الفنية على شكل أقصوصة منمقة في ألفاظها وأسلوبها، فيها شيء من الحوار، وتعتمد في الغالب على راو واحد وبطل أديب متحايل، يُراد بها وصف حالة نفسية أو مفارقة أدبية، أو مسألة دينية أو قضية علمية، وتنطوي على لون من ألوان النقد والتهكم والسخرية (١) جمعت المقامة هنا أغلب عناصر القصة من شخصيات وحدث وراو ، وهي بذلك تقترب من القصة لتصبحمجموعة حكايات قصيرة متفاوتة الحجم، بطلها رجل وهمي عُرف بخداعه وفصاحته وقدرته على قرض الشعر، وحسن تخلصه من المازق إلى جانب أنه شخصية فكاهية نشطة (٢) وعليه نرى أن المقامة في عرفها اللغوي والاصطلاحي عنيت بالمجلس والحديث والمكان والقصة في مكوناتها والشعر في نغماته لتشكل بذلك تناغما وتفاعلا بين الأجناس الأدبية.

لعل ما يميز المقامة أنها حكاية تضم عناصر فنية متمثلة في: (الراوي، البطل العقدة، وأخيرا الحوار) الذي يُعد عمودها الفني، كما أن أحداثها تدور حول بطل يعد نموذجا إنسانيا كادح ومتسول، ناهيك عن المغامرات الطريفة التي تحمل داخلها لونا من ألوان النقد والسخرية والثورة، هذه المكونات الفنية المذكورة جعلت المقامة تنبعث منها رحى الدراما التي تعد أحد مقومات المسرحية وبذلك فهي تقترب من المسرح في ميكانزماته وتتقاطع معه في بعض النقاط، وهذا ما وضحته الناقدة

(١) شعرية المقامات مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجا)، ص ٣٢.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

المستشرقة الروسية تمارا الكسندروفنا حين قالت: "من بين الأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر ميلادي، واحد يُمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر، لأنه يحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي، انها المقامات المشهورة، وهي عبارة عن حلقات من الحكاية المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذي يستطعون التغلب على كل مصاعب الحياة بفصاحتهم ومهارتهم ودهائهم(١) من خلال قول المستشرقة تمارا نلاحظ أن هناك إشارات واضحة للمسرح، تنوعت بين الحوار والدراما وبالتالي هي تعد النص المسرحي ذي خصوصيات فنية درامية لأن؛ الدراما التي تكونت في حضن المقامة قد كانت مسرحا فعلاً لم يمنعه من النمو والازدهار (٢) وعليه استلهم المسرح فن المقامة الذي كان ممزوجا بين الحقيقة والخيال والجد والهزل والشخصيات الشعبية التي تعبر عن موروثنا الثقافي الشعبي الأصيل، كما أن فن المقامة بمقوماته بدا صالحا ليكون مسرحا لتوافر مقومات مسرحية فيه لا سيما الحوار ورسم الشخصية، مما يُبرز بجلاء ملامح الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الأدبي (٣) الفني. يمثل الطيب الصديقي أحد أعمدة الفن المسرحي المغربي الأصيل وأحد أهرامات المسرح العربي والعالمي معا بفضل النافذة المميزة التي أطلت منها مؤلفاته الإبداعية وهي استدعاء لشتى الأشكال التراثية العربية في عروضه المسرحية والتي صاغها بملامح جديدة عن طريق التفاعل بين

---

(١) الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية مقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني، عيسى أحمد، مجلة الكلم، أحمد بن بلة (وهران ١)، وهران، الجزائر، المجلد (٠٧) ، العدد ٠١، ٢٠٢٢، ص ٥٠٥

(٢) المسرح في الوطن العربي، على الراعي، عالم المعرفة، الكويت، ط٢، ١٩٩٩، ص ٤١.

(٣) الظواهر المسرحية عند العرب على عقلة عرسان، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر ، دط، ص ٢٩١.

النص التراثي المقامة والنص المسرحي في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" الذي لبى دعوة الأديب علي الراعي في التوجه للمقامات حينها؛ أعمل الصديقي خياله المتفوق في مقامات بديع الزمان الهمذاني واستخدم عددا منها، جعل المقامة المضيرية واسطة العقد فيها، وقدم مسرحية فاتنة، تشير بوضوح إلى ذلك النوع من الكوميديا الهجائية (١) والذي يتقاطع فيه مع المقامة.

لعل اللمسات الدرامية الموجودة في البنية السردية للمقامة هو ما جعل الباحثين يرونها كمادة تراثية لبناء المسرح العربي وخاصة المسرح الصديقي الذي يرتكز أكثر عليها في مسرحيته المختارة التي وظف فيها أشكال تراثية فرجوية شعبية فانصهر كل ذلك في عروضه ليصنع صورة خاصة للفرجة على شكل لوحات مسرحية استثمر فيها مخرج ومؤلف المسرحية مختلف الإمكانيات الصوتية والحركات الادائية الحرة، ينتقل فيها الممثل بين الرقص الكاريكاتوري، والتمثيل الأراجوزي، واستخدام الأقنعة التي تعد أقدم تقنيات المسرحالقديمة، بالإضافة إلى الانتقال المميز في اللغة واللهجات من العربية الفصحى إلى العامية المغربية أضف إلى ذلك الغناء الشعبي وفضاء العرض الذي احتوى على فن البساط والحلقة معا؛ ونفصل أكثر في تحليلنا الأرشتكتيم عرض المسرحية من خلال:

١.١.٤. جمالية التعبير الأدائى في مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذانى" للطيب الصديقى:

فن الأداء فن جميل يعبر فيه الممثل عما يختلج في نفس الإنسان سواء

---

(١) الظواهر المسرحية عند العرب على عقلة عرسان، ص ٤٨١.

باللسان أو الحركة، أو الإشارة، أو اجتماعهم في وقت واحد، فالإلقاء التعبيري يجمع بين النطق المتنوع والتعبير بالحركة، فالإنسان يلجأ إلى الحركة ولغة الجسد عندما تعجز اللغة عن التعبير ولا تجد مفردات ملائمة، وقد أكد أحد الباحثين ذلك بقوله: بفم مغلق فإن الأيدي وبعض الحركات تقول أشياء لا يمكن النطق بها باللفظ أو الكلمة المكتوبة (١) هنا إشارة صريحة إلى لغة الجسد كوسيلة تعبيرية تواصلية وأن فن الأداء فن قولي بصري والحركة عنصر رئيس فيه تشمل كل تجسيد مجاور له كالإشارة.

أصبح الفضاء الركحي يملك فضاء بصريا وإمكانات عرض متعددة، ورغم أن الاتصال من خلال الجسد هو اتصال غير مباشر، فكثيرا ما تتوازي حركات الجسد مع الكلام المنطوق (٢) فهندسة التعبير الأدائي هنا خطاب يحتوي على مكونات إيقاعية وأيقونات إيحائية رمزية جمالية ركز عليها المنجز المسرحي الصديقي على النحو الآتي:

- **الحوار: يُعد أحد المكونات الرئيسة للواقع والحياة الإنسانية قبل أن يكون عنصرا بارزا في الأعمال الأدبية والدرامية والتصويرية، والحوار بمفهومه الأوسع هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري (٣) وهو أداة جوهرية في التجارب المسرحية لقول إيرلاند**

---

(١) مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة الموسيقى الحركة، نظريات وأنساق، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي المغرب، ط١، ٢٠١٠، ج٢، ص١٧١

(٢) جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، علاء مشذوب دار صفحات بغداد، ط١، ٢٠١٤، ص ١٤٥.

(٣) تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٥، ص١٧.

جوزيفسون أن المسرح ينقل المعرفة والتجربة من خلال الحوار [1] وفيه تتلاقي الأدوار، وتتحاور الشخصيات وتتحرك الأحداث، وتتغير الأصوات وتكتشف الأيديولوجيات داخل المسرحية، وهذا ما تشير إليه الصورة المقابلة:

يشرح الصديقي للمتفرج في بداية مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني عن طريق الراوي ليعرفه بالمقامات وكاتبها، وهنا إشارة واضحة على استلهامه للمقامة الأدبية التراثية حيث جرى لقاء متخيل بين بطلها أبو الفتح الإسكندري في المسرحية وعيسى بن هشام" بطل المقامات حوار دار بالكلمات والحركة والتعبير الجسدي على وقع موسيقى الصوت النابعة من الألسن الفصيحة، اعتمد فيها الكاتب على صوت الممثلين في حد ذاتهم، وهي أصوات بشرية متمكنة من فنون الإلقاء والنغم المسرحي المشحون بالإيماءات والتعبير الجسدي رغبة منه في الإثارة وهذا ما توضحه الصورة الآتية:



(١) اتجاهات جديدة في المسرح، حوليان هيلتون تر: أمين الرباط وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط٢، ١٩٩٥، ص١٩١

تمثل الصورة مشهد المجاعة وهو أقسى المشاهد ألما التي جسدت ببراعة في التعبير عن آلام الشعب وما يمر به من جوع وحرمان وفقر، إن الطريقة الأدائية التعبيرية في المسرحية هي نفسها التي اعتمدها الراوي عيسى بن هشام بطل المقامات، وكذلك الحكواتي العربي قديما؛ إذن فالمسرحية تتقاطع والمقامة من خلال عنصر الحوار بحكم أن المقامة تحوي الحوار الذي يؤدي وظائف السرد وهو التعريف بالشخصيات، فالحوار في مسرحية الصديقي متنوع بتنوع المشاهد المسرحية مشهد تبادل الشتائم مشهد المجاعة، مشهد راس الغول ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية.

أ. دور الهندسة الإيقاعية في بناء لغة العرض المسرحى مقامات بديع الزمان الهمذانى للطيب صديقى أنموذجا :



تعد اللغة أداة سخرها الإنسان لمعرفة ذاته وعالمه، كما أنها مستودع أفكاره وعواطفه، فنجدها مكتوبة ومقروءة ومنطوقة، ومجسدة بأشكال عدة منها؛ لغة العامية كالأصوات والألفاظ، ولغة الجسد كالإيماءات وأوضاع الجسم، وتعابير الوجه، ولغة الإيقاع التي "تبدأ في المسرح من الكلام، وتستمر في الحركة وفي نبرات الصوت ومخارج الحروف، والحركة واللون والصمت والسكون والظلام، إنها باختصار الموسيقى الداخلية للمسرحية" (١) التي تمثل الصدى الحقيقي للعرض المسرحي.

---

(١) ايقاعية العرض المسرحي الحركة المرسومة في منجز كاكي ميقاعيا)، عبد الكريم بن عيسى،

الفصل الأول

تجليات التراث

في المسرح العربي نماذج مختارة-

اعتمد الصدقي في مسرحيته المنتخبة على اللهجة العامية المغربية، تلك اللهجة المستوحاة من التراث المغربي، نقل من خلالها أفكاره ورؤاه وقضايا مجتمعه؛ فاللهجة العامية جزء من الشعب، وهي لغة العامة جميعا، لغة الأمي والمتعلم والفقير والغني، فهي تجمع كل الفئات الاجتماعية، والمتأمل للهندسة اللغوية المسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني يجدها تزخر بالإيقاعات الملحونة والمؤثرة في قالب على شكل مقامة تتميز في الأصل بالسجع والبديع الملحون، لعل هذا التوظيف للغة العامية هي نتاج بحث في التراث الشعبي لأنها لغة نابعة من فنون الشعب التقليدية ومثال ذلك قول أبو فتح الإسكندري بطل المسرحية وهو يُعرف بالفضاء الركحي وبالشخصيات

يمكن تكون ساحتنا، جامع الفنا المراكشية، هنا الكف والقف والناس واقفة في الصف، يسمعو دقات الدف [1]

وفي موضع آخر نجده يقول وهو يصف اللصوص الجائعين الذين يسرقون الطعام

صحاب اللصوص وأهل النصوص بالسكين ضربو الكيس ونالو المراد بالتدليس ها الحق وها الدق، اسمع السامع وأعتق الجائع [2].

دار كنوز للنشر، ط١، ٢٠١٨، ص٧١

(١) مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي، المغرب، ١٩٧٢.

http://www.Youtube.fondationtayebsaddiki.com

(٢) المصدر نفسه.

نلاحظ عند سماعنا لهذا المقطع بالدارجة المغربية أنه على شاكلة المقامات من خلال إيقاع الجمل التي ألقاها الممثل مع النغم الصوتي والسجع المركب.

بالإضافة إلى اللهجة العامية استعان الكاتب باللغة الفصيحة أيضا، مستخدما إياها في المواقف التي تقتضي استعمالها، فلا ينفرد مجتمع بلغة واحدة لأن؛ "وحدة اللغة لا وجود لها، بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الواحد الذين لا يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات [١] لأن المجتمعات تتصف بالثنائية اللغوية (اللغة الفصحى

الفصل الأول

تجليات التراث

في المسرح العربي -نماذج مختارة-

واللهجة العامية، إذن وظف الصديقي لغة شعبية في قالب مسجوع بأسلوب الحكي جعلت المتلقي يسمع ويتابع الأحداث بكل شغف وروية، كما خلقت شبكة من العلاقات الوطيدة بين المؤدي (الممثل والمتلقي، فهي لغة شعبية تراثية مشحونة باللحن والإيقاع.

ب توظيف أغاني المديح والأغاني الشعبية وجماليتها في العرض المسرحي مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي

تتعدد الفنون الشعبية وتتنوع ألوانها، بين البصرية والسمعية، هذه الأخيرة تتضمن الفنون الإيقاعية، والموسيقية، وكذلك الأغنية الشعبية

(١) بين العامية والفصحى، مادن سهام، مجلة الصراط، المجلد ٠٦، العدد ٠٣، ١٥ ديسمبر ٢٠٠٤، ص ١٦٣.

التي تمثل رمزا أصيلا في تراثنا، قوامه الكلمة واللحن، ويغلب عليها اللهجة العامية أو اللهجة المحلية، وهذا ما يميزها للمحافظة على البناء الثقافي للفرد، فقبل أن نتطرق إلى مفهوم الأغنية الشعبية لا بد أولاً من التحدث عن ماهية الموسيقى التي تعتبر أرقى أنواع الفنون، بصفتها لغة عالمية يفهمها جميع الناس.

إن الموسيقى صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها [١] بمعنى أن الموسيقى تحوي إيقاعات لحنية، جمالية، ذوقية، وأنغام متضمنة في أصواتها، لما لها من قيمة فنية يستشعرها المتذوق، وعليه تعددت مفاهيم الأغنية الشعبية، فنجد ألكز أندر كراب يعرفها بأنها : قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة الأصل انتشرت وشاعت بين الأميين منذ وقت طويل، وما تزال حية ومستعملة» [٢] يتوارثها جيل بعد جيل، وفي تعريف آخر وهو التعريف الشامل والأقرب لمفهوم الأغنية الشعبية، أنها أغنية تراثية يرددها الشعب، ويستوعبها، ويتناقلها، وتصدر عن وجدانه، وتعبر عن آماله وليس شرطا أن يكون الشعب هو مؤلفها، بل تبناها من مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكا للشعب كله [٣] ولون من ألوان الفن الموسيقي الشعبي التي تحافظ أبرز المجتمعات الريفية والمحلية عليه، وهي تحتوي على كلمات يتم حفظها وتداولها عبر الأجيال، كما أنها تشترك مع الفنون الشعبية القولية كالأمثال الشعبية والحكايات والأساطير في عنصر الرواية الشفاهية.

---

(١) أساسيات الفن التشكيلي، عزمي يعقوب دار راية عمان، ط١، ٢٠١٤، ص ١٤٥.
(٢) الأغنية الشعبية في تراث جبل العرب، أكرم رافع نصر، موسوعة جبل العرب، د ط، د ت، ص ٠٧.
(٣) المرجع نفسه، ص ٠٩.

وظف الصديقي في مسرحيته أحد أشكال الفنون الشعبية المتمثلة في أغاني المديحالشعبي، وكذا الأغاني الشعبية، فنجده في العرض المسرحي قد اختار أغاني دينية شعبية في مدح الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام - ومن بين أغاني المديح التي تغنى بها نجد من يعتصم بك خيرا التي رددها الممثلون في أحد مشاهد المسرحية فكانوا في جماعة يرددونها قائلين:

من يعتصم بك يا خيرا للورى شرفا ... الله حافظه من كل منتقم ... ومن تكن برسول الله نصرته ... إن تلقه الأسد في آجامها تجم...[1]

ارتبطت هذه الأغنية الدينية بالنبي فقد حملت مشاعر العظمة الفياضة بالمشاعر والأحاسيس التي تظهر على ملامح الملتقي حين يسمعها أثناء مشاهدة العرض المسرحي، فهي مديح يزيد الشوق لدى المتلقي لرؤية الرسول وكذا زيارة قبره وزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية.

ولدت الأغنية الفولكلورية من رحم شعبي، تُغنى فرديا أو جماعيا في مناسبات خاصة، كالأعراس ومواسم العمل عند الحصاد والقطاف، وهذه الأغاني تعبر عن أصالة الإنسان الشعبي وعن قيمه الأخلاقية والفنية التي تركها له أجداده، فقد تجسدت هذه الأغاني على خشبة المسرح، وهذا ما يُطلق عليه بالمسرح الغنائي الذي يُعد مصطلحا موسيقيا يعني بأبسط عبارة مسرحا تمثل عليه مسرحية، يؤدي الممثلون أدوارها غناء بمصاحبة الموسيقى وقد يتخلل ذلك رقص جماعي [2] شعبي يمثل روح التراث الأدائي.

---

(١) مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي.
(٢) الموسيقى والأغنية العربية (أعلام) وقوالب وتأثير وتطوير)، ياسر المالح، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دط،٢٠١١، ص١٩١

٢.١.٤. بنية الفضاء ودلالاتها في العرض المسرحى - مقامات بديع الزمان الهمذانى" للطيب الصديقى أنموذجا :

يعد المسرح شكلا فنيا أدائيا، ينتقل النص فيه من الورق إلى الخشبة والعرض، هذا الأخير الذي يحتوي على عناصر تُجسد هذا النص وعليه يُعرف العرض المسرحي من الناحية اللغوية بأنه: "عبارة عن مركب من الأشياء والأفعال، يُشكل منظرا مميزا قادرا على إحياء المشاعر وإثارة الانفعالات (١) من خلال أدوات معرفية يعبر بها المخرج عن رؤاه من زاوية نظره التي تلامس جميع جوانب الواقع وكأنه يُعيد كتابة النص بنفسه على الخشبة.

أما من الناحية الإجرائية فالعرض المسرحي يعني إعادة تشكيل أحداث وقعت في الحياة، فمن خلاله يتم تجسيدها فوق الخشبة بعدما كانت مجرد أفكار (٢) يتم هذا التجسيد وفق عناصر كالديكور، الأزياء، والإضاءة، والإكسيسوارات؛ إذا يُطلق على هذه العناصر باسم السينوغرافيا، التي لها دور فعال في العرض المسرحي، ومن هذا المنطلق نطرح السؤال الآتي ما السينوغرافيا؟

تعد السينوغرافيا أحد مكونات العرض المسرحى الأساسية، وحلقة تجسير بين الفنون الدرامية والفنون التشكيلية بحكم أن السينوغرافي هو فنان اختصاصي في الفنون التشكيلية غير أن عمله هو المسرح وبصفة أدق خشبة المسرح (٣) وما يتعلق به.

---

(١) السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، دار الشريفة، ط١، ١٩٩٩، ص ٠٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ٠٩.
(٣) السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز ، ص ٢٣.

تساهم السينوغرافيا في تصميم العرض المسرحي خلال إنجازه أو عرضه، فكلمة السينوغرافيا لغويا تعني باللاتينية **Sceno-Graphia** أما باليونانية فيقال: **Skeno Graphia** ، ومنه فإن هذه الكلمة على حسب مصدرها مكونة من **(Skene)** وتعني الخشبة و **(Graphia)** ويُقصد بها الكتابة أو الرسم [1] وعليه فإن جذرها اللغوي دال على تجسيد نصي تصوري على خشبة المسرح.

أما من الناحية الاصطلاحية فيقصد بها: [2]

(فن تزيين المسرح ورسم الديكور.

فن رسم المناظر بتقنية المنظور.

فن رسم خشبة المسرح.

تصميم وانجاز الديكور.

علم يهتم بالخشبة والفضاء المسرحي الخشبة والقاعة).

يجمع التعريفين اللغوي والإصلاحي على أن مصطلح السينوغرافيا هو فضاء تشكيلي مسرحي يضم كل الجوانب التقنية للعرض المسرحي المتمثلة في:

أ. الديكور:

يُعد الديكور مادة درامية استعراضية وأهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، إذ يحتوي على كل القطع التي تساهم في التشكيل البصري من أثاث ومناظر مختلفة الكتل الموجودة على ركح المسرح والديكور في أبسط تعريف له هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش ونحوها

---

(١) المرجع نفسه، ص ٠٩.

(٢) ينظر ، المرجع نفسه، ص ١٠.

والمقامة غالبا فوق الخشبة لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي كان أو خيالي [1] فالديكور المسرحي فن يتحاور مسرحيا مع الفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والإضاءة والتصوير والتمثيل.

إن المسرح عبارة عن لوحات متناغمة حققت التكامل البصري أثناء العرض المسرحي وهذا ما توضح في مسرحية الصديقي مقامات بديع الزمان الهمذاني التي استلهم فيها التراث من الناحية السينوغرافية وقام بتأثيث مسرحه وفق فسحة حرة يُطلق عليها مسرحالبساط والحلقة وهذا ما توضحه الصورتين المقابلتين

تظهر خشبة المسرح وكأنها فناء منزل تقليدي تنفتح فيه مختلف الغرف عن بعضها بعضا، تسندها قواعد خشبية شكلت كلمة مقامة، إذ يظهر الممثل بأدائه المتنوع وهو يُشكل سينوغرافيا العرض من أداء وديكور لفظي مبني على كلامه وإلقائه.



---

(١) السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، ص ٦٧.

كما نجد مسرح الهندسة الدائرية الذي وظفه الصديقي مستلهما التراث الشعبي ويتمثل في مسرح الحلقة وهو فرجة شعبية يتوسطها القوال، كما هو موضح في الصورة الآتية:



حيث نلاحظ تجمع حشود حول صانع الفرجة وهو أبو فتح الإسكندري، يقوم ببراعة الحكي والتلقائية ونجد ذلك في قوله:

في مثل هذه الساحة عرفوا العرب أنواع كثيرة من الفرجة ها الفراجة وها الحلقة ها البساط وها السر وها الشامية وها الراوي وها الحاكي وها خيال الظل (١)

فقد كان المؤدي للكلمات مولعا بالفرجة والترفيه عبر من خلالها الصديقي عن قناعاته الفكرية وانتقاده للواقع العربي والمغرب على وجه الخصوص، بحيث يعيد الاشتغال على محكيات المغرب وتراثه الشفوي والفرجوي عامة.

ب. الإضاءة المسرحية:

تمثل الإضاءة لغة بصرية تكشف عن العناصر التعبيرية للعرض المسرحي من ديكور وملابس، كما أنها تبرز الحركة المشهدية للممثلين

---

(١) مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي.

عن طريق إسقاط الضوء على أجسادهم وبذلك تكسب الصورة المسرحية جاذبية لدى المتفرج لما لها من فاعلية في إبراز القيم الدرامية من خلال تقديم ايحاءات للمتفرج، فمثلا التعبير عن القلق أو الحزن أو السعادة يتجسد من خلال اللون ودرجة الإنارة.

نلاحظ أن هناك مصطلحان متداخلان وهما : الإنارة والإضاءة وكثيرا ما يتم الخلط بينهما، غير أن هناك فرقا بينهما كالفرق بين الطبيعة والفن؛ فالإنارة نقصد بها إزالة الظلام من مكان ما في حين أن الإضاءة تعني توجيه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي [١] وعليه فإن الإضاءة في العرض المسرحي تضفي جوا إيقاعيا خاصا بالمسرحية وهذا ما نلاحظه في مسرحية بديع الزمان الهمذاني التي اعتمدت على إضاءة خافتة هادئة متكونة من ألوان محايدة وهي اللون الأسود والرمادي والأبيض كما هو موضح الصورة الآتية:



(١) السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز ، ص ٨٣.

وتلتقطها عين المتلقي أثناء العرض، حيث جسدت مكانية المسرحية بدرجة أولى وأحالتنا إلى الزمن القديم زمن المقامات الموثق من قبل المؤلف والمخرج معا، بحيث تمكن من ربط المتلقي بتراثه وماضيه ونجح في عملية إنتاج مشاهد توثق إبداعهم الآني.

٢.٤. ثنائية التراث والهوية في خطاب المسرح المصري - مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ أنموذجا :

عرف المجتمع العربي فضاءات احتفالية تشكل إرهاصات مسرحية، وهذا ما نشهده عند العرب قديما عندما كانت تقام التجمعات في الأسواق من أجل إلقاء الأشعار وإقامة المناظرات الشعرية، وهي بذلك تمثل شكلا فرجويا له طقوسه الخاصة فالعرض موجود، والمتفرج موجود أيضا، كما أن عناصر الحركة والحوار والصراع موجودة كذلك، وليس من الضروري أن يكون المحتوى شبيها بالتراجيديا الإغريقية، لأننا إذا بحثنا عن التقارب نكون قد تجاوزنا مجال الخصوصية والتميز لكل حضارات الأمم عبر العصور (١) تضاف إليه فن المقامة وكل فنون الحكي وكذا الرقص والموسيقى والغناء التي تنضوي تحت لواء الارتجالية ويُعتبر كل منها متجذرا دراميا داخل التراث العربي، مما مكن من التأسيس لنمو شكل درامي يتناسب والنمط الجديد للمسرح لاسيما عند التحامه مع الثقافة الغربية وبالضبط عند بداية الحملة الفرنسية على مصر.

إن قفزة التطور التي شهدتها الثقافة العربية في جميع المجالات خاصة

---

(١) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا)، نورة لغزاري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٨، عمان، ط١، الأردن، ص٨٤.

الفنون - عند تفاعلها بالثقافة الأوروبية وامتزاجها بها معرفيا، أثمر انفتاحا على الفنون الغربية، فمنذ تاريخ (١٨٩٨) بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحي، وبدأنا نقرأ فيما تترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة بفضل حركة الترجمة والبعثات العلمية ونهضة رفاعة وتلاميذه(١) وكان للنهضة العربية على مصر انعكاس إيجابي على باقي الدول العربية، ومن ثمة نجد أن المسرح العربي قد تمركز في مصر وسطعت شمسه في كل الأرجاء؛ الأمر الذي جعلها في مقام القائد الرائد. من خلال توافد الفرق المسرحية إلى مصر من قبل يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) ومارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) وأبو خليل القباني (١٨٣٥-١٩٠٢) نشطت الحركة المسرحية في مصر وتطورت من ناحية التمثيل والإخراج، دون أن ننسى توفيق الحكيم (١٩٨٧-١٨٩٨) وتجاربه الحية والفنية والمبتكرة، إلى جانب أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي دفع بمسرحياته إلى المسرح خاصة مسرحياته الشعرية دون أن ننسى جيل الستينيات محمود ذياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، الفرد فرج (٢٠٠٥-١٩٢٩) ، وغيرهم ممن أثرى الحركة المسرحية المصرية والعربية في الوقت نفسه.

١.٢.٤. أشكال حضور التراث الشعبى في خطاب المسرح المصري - مسرحية إشاعة" للسيد حافظ:

سيقف قارئ مسرحيات السيد الحافظ على زخم معرفي وإبداع فني،

---

(١) المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة)، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص ١٥٦

وجمالي متميز من حيث المضامين والأشكال، فقد كانت مسرحيته المعنونة بـ: "إشاعة" تحمل مادة تراثية أصيلة، فالتراث يمثل الهوية والأصالة، وكان حضوره دعامة وركيزة أساسية كانت بمثابة المادة الخام التي دعم بها كتاباته المسرحية وأثراها، فهو قارئ جيد للتراث العربي والعالمي.

وإذا نظرنا إلى تجربة السيد حافظ لما فيها من تميز وخصوصية في الطرح، فقد عالج من خلال مسرحيته الواقع المصري، اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، فكان لسان حال الشعب فالتراث في مسرحياته متن وفن وخطاب متميز ولغة حاضرة في بناء المسرحية ككل على مستوى الزمان والمكان والشخصيات أيضا، وتوظيفه للتراث الشعبي في مسرحية "إشاعة" يظهر من خلال استدعائه للشخصيات التاريخية التراثية واستخدامها رمزا تراثيا بالإضافة إلى مزاوجته للغة العامية والفصحى في بنائه للمسرحية.

ومن جهة أخرى نجد للمثل الشعبي رصيد وافر من بين الأنواع الشعبية الأخرى التي وردت في الخطاب المسرحي، كل هذه الأشكال التراثية التي أعاد إحيائها السيد حافظ من خلال مسرحيته - تسهم في تقريب القارئ إلى الماضي والحنين إليه وفي الوقت نفسه تبحث في كل ما هو معاصر وأني لمعاناة الإنسان.

وظف السيد حافظ العديد من الأشكال التراثية، تتنوع بين الأدب الشعبي المثل الشعبي واللهجة العامية والشخصيات التراثية التاريخية والعادات والمعتقدات الشعبية الزواج)، و (الحكاية الشعبية معتمدا على استحضار الذاكرة العربية باعتبارها منطلقا دراميا لفنه، وهذا ما سنكتشفه من

خلال مسرحيته إشاعة".

أ. الأدب الشعبى الأمثال الشعبية أنموذجا :

لجأ السيد حافظ في مسرحيته الموسومة بـ: "إشاعة"، إلى التراث الأدبي، فاستحضر أحد أصنافه وهو الأدب الشعبي؛ ذلك الأدب الذي يتجلى في العطاءات القولية والفنية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب (١) واستطاعت من خلالها المحافظة على ثقافتها، وأصالتها وصناعة حضارتها وترسيخ هويتها داخل الأمة.

من بين فنون التعبير الشعبي التي استحضرها السيد حافظ في مسرحيته، نجد الأمثال الشعبية، وقبل الولوج للكشف عن هذا النوع الشعبي لابد من الوقوف عند كنه؛ إذ يُعرف المثل الشعبي على أنه عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية، وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ
شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة (٢) تجمع بين الطابع الفكري والثقافي، وكل القيم الروحية الأصيلة، كما يتميز المثل بالقصر والإيجاز في الألفاظ والعبارات التي تلخص حكاية شعب معين يحمل أفكارا وقيما روحية واجتماعية في الحياة، وهذا ما نجده في الخطاب المسرحي للسيد حافظ ضمن مسرحيته إشاعة"، حيث يقول على لسان الأب الذي كان في موقف النصح لابنته التي ترد على حديثه بمثل آخر يتجسد ذلك في:

---

(١) عالم الأدب الشعبي العجيب، فاروق خورشيد، ص ٠٨.
(٢) الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، عبد الحميد بوسماحة، ص ١٠٤.

الأب: أنا مش عايزك تحضري للراجل ده محاضرات.. ولا يكلمك في التليفون.

الفتاة ليه يا بابا.

الأب يا بنتي الباب إلى يجي لك منه الريح سده واستريح.

الفتاة هو بيقول.. الريح لو جالك عالي.. إعلا له ما تطاطيش [١].

نلاحظ أن الكاتب وظف مثلين متضادين، فالمثل الأول الباب إلى يجى لك منه الريح سده واستريح يدعو إلى الهروب من الواقع الأليم والاستكانة، والرضوخ والاستسلام في حين أن المثل الثاني يدعو إلى مجابهة كل القوى المضادة والصمود في وجهها وهذا ما تضمنه ردها حين قالت الريح لو جالك عالي.. إعلا له ما تطاطيش)، فهي فتاة مثقفة ذات شخصية قوية، لكنها تعيش صراعا حادا نظرا للإشاعات التي تطولها مع أستاذها المدعو مصباح الزمان، كونها على علاقة غير شرعية معه، ولكن كل هذا كلام ملفق من أجل تحطيم الفتاة التي تسعى إلى الدفاع عن الحق والحقيقة، والتضحية في سبيل المبادئ والقيم وضرورة الإيمان بالقضية التي تدافع عنها، وفي السياق نفسه أشار المؤلف المسرحي السيد حافظ إلى أمثال أخرى في قوله:

الأخ: أبوك والناس بيقولوا ما تخليش راسنا في الطين.

البنت: أنهو طين.

الأخ: مافيش دخان من غير نار.

البنت الناس إلى بتكذب.. بتكذب لأنهم لما مات عمك حبو يرفعوا الثمن

(١) مسرحية إشاعة، السيد حافظ الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ١٩.

وينتقموا منه بكلام عنى.. ويوقعوا بيني وبينك.. بكذبة بإشاعة (١).
كشف هذا المثل مافيش دخان من غير نار عن الشك الذي يراود الأخ تجاه أخته، وهو ما يعني أن الإشاعة التي تدور حولها لم تنطلق من فراغ؛ فهو مقتنع بما يُشاع عن أخته فاتهمها بإنجاب طفل غير شرعي على الرغم من أن ما تقوم به في حدود العادات والتقاليد، والمتأمل الجيد في الخطاب المسرحي يجد أنه يعالج قضية اجتماعية وهي "الإشاعة"، التي يعاني منها الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، في ظل الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ذلك الواقع المتردي المليء بالآفات والأمراض النفسية المتمثلة في الافتراءات والخيانات وانعدام الأمن والسلام، ونرى حسب اعتقادنا أن كثيرا من الافتراءات والإشاعات لا تتطلب وجد دخان ولا حتى نار، فالناس هي التي تشعل هذه النار وترى دخانها.
كما نجد مسرحيات أخرى للسيد حافظ وظفت الأمثال الشعبية مثل مسرحية "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا فيها إذ نجد المثل على لسان الأب قائلا: "الله جاب... الله خذ ... الله عليه العوض (٢) وهنا تحدث السيد حافظ عن الفقد وأن عوض الله قريب جميل كما في المثل الشعبي الآتي وهو باللغة الفصحى وقد تجسد في مسرحية الأشجار تنحني أحيانا" والمثل يقول: "الغنى في الغربة فقر، والفقر في الوطن غربة(٣) وهو مثل يعكس المعاناة التي يعيشها الفرد في وطنه من فقر وظلم،

---

(١) مسرحية إشاعة، السيد حافظ، ص ٥٠.
(٢) مسرحية "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، السيد حافظ دار رؤيا، خط، ٢٠١٧، ص ١٢٢.
(٣) مسرحية "الأشجار تنحني أحيانا، السيد حافظ، دار رؤيا، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣، ص ١٤١.

بالإضافة إلى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث تحوي عدة أمثال شعبية نذكر منها على سبيل المثال: مثل على لسان شخصية تدعى روحية مخاطبة زوجها اسمه ذكي : يا راجل لي يرميك ارميه ولي يريدك ريده. (١)

تعددت الأمثال وتنوعت في الخطاب المسرحي، وكان لها حضور مميز، محمل بالدلالات والرموز تكشف جمالا فنيا ساحرًا، يقول ابن عبد ربه في هذا الشأن: "الأمثال هي وشي وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان(٢) تتماشى مع الواقع وتتفق مع تجارب الذات الشخصية.

ب - لغة المسرحية - اللهجة المصرية الشعبية في مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ أنموذجا:

اعتمد الكاتب في مسرحيته على اللهجة العامية المصرية في نقل أفكاره وأرائه وقضايا مجتمعه، فاللهجة العامية جزء من الشعب، ولغة العامة جميعا؛ لغة الأمي، كما هي لغة المتعلم أيضا، ولغة الفقير والغني في الوقت ذاته، فهي تجمع كل الفئات الاجتماعية وتعبر بلسان حالها، والمتأمل للبناء اللغوي لمسرحية "إشاعة" يجد أن الكاتب قد وظف اللهجة العامية المصرية باعتبار أنه اختار الشخصية البطلة (الفتاة) من صعيد مصر، هذه الكتابة باللهجات العامية المحلية ساعدت كثيرا في

(١) مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"، السيد حافظ دار رؤيا، القاهرة، ط١، ٢٠٢٠، ص ٣٨.

(٢) الأدب الشعبي الجزائري، عبد الحميد بورايو ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، ٢٠٠٧، ص ٠٧.

الاطلاع على ثقافة الآخر وتراثه المحلي الشعبي من عادات وتقاليد. كما نلاحظ أن اللغة الشعرية مضمونا لا لفظا قد أعطت لمسة جمالية على بناء الخطاب المسرحي، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الرجل المهم:

مصباح زمان: قصدك جيل أخرس.. جيل من العميان.. يبقى على الدنيا السلام. الرجل المهم يا مصباح الزمان.. لكل زمان رجالة ولكل دولة رجالة وأنت ما تغيرتش وما بقتش معانا[١].

بالإضافة إلى اللغة الأم الفصيحة التي عمد الكاتب إلى استخدامها في بعض المواقف التي تقتضي استعمالها، فلا ينفرد مجتمع بلغة واحدة لأن؛ وحدة اللغة لا وجود لها، بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الواحد الذين لا يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بالطريقة نفسها في كل المقامات[٢]، لأن المجتمعات تتصف بالثنائية اللغوية (اللغة الفصحى واللهجة العامية في الموقف الذي جمع مصباح الزمان مع الفتاة المثقفة.

ج. الشخصية التراثية التاريخية وأثرها الجمالي في مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ:

لم يقف الخطاب المسرحي عند توظيف الأمثال الشعبية واللهجة العامية فقط، بل تعداه إلى استحضار الشخصيات التراثية التاريخية، وقد كان لجوؤه إليها فيه كثير من الحكمة، فهو يعمد إلى بعث التراث وإحيائه بشكل منطقي، وهذا ما نلاحظه في تجارب السيد حافظ المسرحية

(١) مسرحية إشاعة"، السيد حافظ، ص ٠٧.
(٢) بين العامية والفصحى، مادن سهام، ص ١٦٣.

ونخص بالذكر مسرحيته المعنونة بـ : "إشاعة"؛ التي حاول فيها استقراء الحاضر بشخصية الماضي، حيث نجده يستقي شخصيتها من التاريخ متخذا من نموذج صلاح الدين الأيوبي، ذلك القائد المسلم الشجاع الشهم أساسا لتجسيد رؤيته الفكرية وإدانة أساليب القمع والاستبداد عبر هذه الشخصية. ففي مسرحيته يطرح لنا الكاتب قضية حساسة جدا وهي قضية الوطن التي تعرض للنهب والتدمير من قبل العدو والخونة، وهذا ما نستنتجه من الحوار الذي دار بين الفتاة وأستاذها المدعو مصباح الزمان وهي تنصحه بالفرار من هذا الوطن الذي لا يقدر قيمته كإنسان، إذ تقول له:

الفتاة: أرجوك يا دكتور ما تحلمش.. أنت زي والدى.. أرجوك اهرب سافر.. غادر الزمان والمكان.

مصباح الزمان الوطن إنسان مش مكان ولا زمان.. الناس دول ناس وأنا قد كل دا.

التاريخ ياما ناس منه بتقع وتقف تاني.. اسمعي عايزك تعملى بحث عن مصر المملوكية أو عن صلاح الدين لما حلم بمصر والا عن حلم.. (١)

نلاحظ من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين أن الكاتب يحاول تمرير رسالة فكرية وسياسية واجتماعية وإنسانية، بطريقة محنكة، مفادها فضح أساليب السلطة ومحاولة الدفاع عن الحق والحقيقة ومعالجة كل القضايا الإنسانية المتعددة متخذا من المسرح واجهة نضالية ضد كل مستبد وضد كل آفة اجتماعية.

---

(١) مسرحية إشاعة"، السيد حافظ، ص ٢٧.

ومن نافلة القول إن التراث بمختلف تصنيفاته هو الحاضنة التاريخية لكل شعب، وعليه تبنى وتتشكل الهوية الخاصة بكل فرد ؛ إذ يُعتبر مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الشعبية العربية وخاصة المصرية منها، وهذا ما نجده في إبداعات السيد حافظ المسرحية، فقد اتجه في مسرحيته الموسومة بـ: "إشاعة" إلى ترسيخ الهوية العربية والمصرية خاصة، من خلال توظيفه للتراث الشعبي بمختلف مكوناته من حكايات وأمثال وغناء ورقص ومختلف الفنون الشعبية، أراد توضيح الهوة بين الإنسان ووطنه وتاريخه، وترسيخ الطابع القومي والشعبي والذي يسعى من خلاله إلى تأصيله في عقول الأجيال القادمة.

٥. أشكال مسرحة التراث الوطنى مسرحيات عز الدين جلاوجى أنموذجا

يزخر تراثنا الجزائري بلوحة فسيفسائية جميلة، تعكس مشاعر وتجارب الشعب البسيط الذي يعتمد موروثه على الذاكرة الشعبية والجزائر كغيرها من الدول بحكم موقعها الاستراتيجي تتمتع بموروث ثقافي غني ومتنوع على المستوى العالمي، يُمثل حقيقة شعب كامل لا يمكن الاستغناء عنها والصورة الصادقة بتعبيره عن نفسه بمكوناته المختلفة. يصور التراث تفاصيل الحياة الاجتماعية الجزائرية لما تحمله من تقاليد لغوية وشفهية وممارسات اجتماعية مثل : (مراسم الولادة والزواج مراسم الميلاد، مراسم الوفاة والممارسات الدينية، حيث نجد شعائر الصلاة والمناسبات الدينية بمختلف أشكالها بالإضافة إلى المعتقدات الشعبية مراسم الزردة والرقص الجماعي، طقوس السحر والشعوذة ضف إلى ذلك الحرف التقليدية (صناعة الأواني الفخارية زخرفة الزرابي

والحصير، صناعة الشواشي والأطباق)، ومن جهة أخرى نجد الآثار التاريخية المنتشرة عبر الوطن كالنقوش الصخرية) كهوف الهقار الموجودة بالطاسيلي)، والجسور والقناطر جسر سيدي راشد وقنطرة الحبال التي نجدها بكثرة في مدينة قسنطينة، كما لا ننسى القصبات الحضارية والريفية التي تكتسي أهمية بحكم طابعها المعماري وحمولتها التاريخية، بالإضافة إلى المنشآت ذات الطابع الديني والمقدس كالمسجد الكبير، حيث يُعد هذين الأخيرين من أهم الركائز التي يقوم عليها المجتمع الجزائري ويعتبرهما أحد المكونات الدينية والأسس المعرفية.

نجد كذلك التقاليد المطبخية والأغاني الشعبية، والموسيقى الشعبية في مختف أنحاء الوطن، بالإضافة إلى الأشعار الشعبية التي نجدها تلقى في أفراح كل بيت جزائري، وكذا في الأسواق، ويكون ذلك عن طريق حفظها في الأغاني والأهازيج والرقصات أيضا، كما لا ننسى القصص الشعبية التراثية (قصة بقرة اليتامى، وقصة حديدوان والغولة وأيضا نجد الأدب الشعبي الذي تندرج فيه؛ السير، الحكاية والأسطورة والخرافة، الأمثال والحكم، التعابير والأقوال السائرة، الأحاجي والنكتة فمن بين كل هذه الأشكال التعبيرية التقليدية نجد التراث الديني والحضاري يُمثل أهم الركائز التي يقوم عليها المجتمع الجزائري، وعليه ساهم الموروث التقليدي الجزائري في تعزيز الأواصر والروابط والوشائج التاريخية.

كما يعكس الفن والتراث الجزائري تاريخا طويلا من التنوع، والتأثيرات الثقافية المتنوعة، في العديد من الجوانب التي تعبر عن الهوية والثقافة الجزائرية في مجالات الفن المختلفة، ويتجلى التنزع الثقافي في إبداعات الفنانين باستلهامهم للتراث الفني الذي يظهر باستخدام الرموز والأشكال

التقليدية والألوان المختلفة مما يعكس جمال وعمق الهوية الوطنية في لوحاتهم ومنحوتاتهم ومؤلفاتهم التي تعبر عن الهوية والثقافة الجزائرية.

تتعدد صور التراث الجزائري وتتنوع في الساحة الفنية والإبداعية، الأمر الذي جعل مبدعو المسرح يعكفون على استلهامه في مختلف مجالات الإبداع المسرحي، وعليه نجد أن الكاتب المسرحي الجزائري قد وظف التراث الخصيب وعيا منه بحمولاته الثقافية، إضافة إلى احتوائه على القيم الشعبية والدينية والتاريخية التي تمثل أركان الثقافة الجزائرية، إذ يُشكل المسرح الجزائري أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة الوطنية من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع الجزائري من خلال القضايا التي طرحها [١] والتي تمثل انشغال كل مواطن.

جعل الطابع الثقافي للتراث الشعبي موضوعا خصبا للفن المسرحي؛ ذلك أن الأخير ظل مقرونا بالموروث يُحاكي واقعنا الخيالي والواقعي والمسرح الجزائري كغيره من المسارحالغربية والعربية عرف بعض التجارب المهمة التي استطاعت أن تخطو به خطوات متميزة وتمنحه خصوصية ومكانة وسط باقي التجارب المسرحية، وعليه نجد المسرح الجزائري قد غرف من ينابيع التراث فكانت الانطلاقة من عرض مسرحية "جحا" لعلالو سنة (١٩٢٦)، هذا الاتجاه في توظيف المضامين التراثية نلاحظه في تركيز علالو على استلهام قصص الف ليلة وليلة" وما غرفه قسنطيني من التراث العربي الأندلسي، وما وظفه

(١) توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي، علاوة كوسة، مجلة العلامة المجلد الأول، العدد الثاني ٢٠١٦/١١/٣٠، ص٢٨٩.

بشطارزي من مخزون الثقافة الشعبية الجزائرية [1] إذ كانت إبداعات هؤلاء مشحونة بالمضامين والطاقات والدلالات التعبيرية التي كانت بمثابة الصوت والقناع الذي مارس النقد والإدانة و بالعودة إلى التراث العربي والتاريخ، جعل المسرح الجزائري أكثر تحررا من القالب الفرنسي والغربي وقربه أكثر من جمهوره الجزائري [2] فالتراث العربي الجزائري قيم وأصيل وفريد يستحق الاحتفاء.

نتوقف في مقاربتنا هذه عند تجربة المبدع عز الدين جلاوجي الذي اتكأ على التراث كعامل نقدي وجمالي في إبداعاته المسرحية ووظفه بطريقة واعية، تهدف إلى تغيير فكرة المتلقي عن التراث الشعبي الذي ظل مهمشا ردحا من الزمن، كما حاول قراءته بشكل متجدد وفعال وعليه وقع اختيارنا على مسرحيات الفجاج الشائكة" و "التاعس والناعس" ومسرحية غنائية أولاد عامر".

١.٥ تجليات الأمثال والحكم في مسرحيات عز الدين جلاوجي نماذج منتقاة

تعد الأمثال والحكم مخزونا من الرموز المختلفة التي تمثل الصورة الحقيقة لمجتمع ما لما تحمله من أبعاد متعددة منها؛ البعد الاجتماعي والإنساني والتربوي المنبثق من مزيج التجارب المختلفة للإنسان في مختلف مراحل حياته، فالأمثال والحكم بشكل عام لها طابعها الخاص، فهي وليدة تجربة ضاربة في أعماق التاريخ من حيث حفاظها عن لغتها

---

(١) المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، أحسن ثليلاني، دار الثقافة العربية، دط، ٢٠٠٧، ص ٦٥.

(٢) الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق، إدريس قرقوة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ٥٦.

ومضمونها.
خاض الإنسان تجربة طويلة وعاش مواقف وظروف متنوعة في مختلف مجالات حياته، وهذه التجارب وصلت إلينا في شكل حكم وأمثال تناقلها جيلا بعد جيل ليكون مفهوم المثل بعد ذلك هو عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة، في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة مشتركة [١] أي أن المثل يقتصر على عبارات قصيرة تلخص حكاية شعب معين يحمل أفكارا وقيما روحية واجتماعية في الحياة.
من الخطأ كما يرى مالينسكي تمثيله مجرد شكل من أشكال الفولكلور أو مستند إتنوغرافي خاص بأحوال الشعوب، وإنما هو عمل كلامي يدعو قوة معينة إلى التحرك، وفي اعتقاد الذين يصدر عنهم هذا الكلام أنه يؤدي إلى أقوى أنواع التأثير على مجرى الأمور وعلى السلوك الإنساني[٢] وبالتالي نحن أمام كنز موروث يعكس فكر وثقافة المجتمعات السابقة، يحمل في طياته تقويما للنفس تركها السلف للخلف لتنا بهم عن خوض الخطأ نفسه.
أما الحكمة فيقصد بها كما قال عبد الرحمن السعدي: العلوم النافعة والمعارف الصائبة، والعقول المسددة، والألباب الرزينة، وإصابة الصواب في الأقوال والأفعال [٣] وهي تأتي بعد تفكر وتدبر للأمور، وهي

---

(١) الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، عبد الحميد بوسماحة، ص١٠٤.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٤.
(٣) الحكمة (تعريفها، أدلتها، ضروراتها، ياسر رسلان الحسيني، دار الشورى للطباعة والنشر، دط ٢٠٢١، ص ١٤.

مزيج ما بين المعرفة والخبرة الإنسانية والفهم العميق للأشياء ومنه تحوّل الخبرة إلى حكمة.

تجلى المثل عند عز الدين جلاوجي بصيغة عامية وتارة بالفصحى، وقد كشف عن أبعاد الشخصيات الشعبية ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية في الحياة، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "الفجاج الشائكة":

أنت دائما هكذا تجعلين من الحبة قبة (١)

حيث يُطلق هذا المثل على من يُضخم الأمور ويُعطيها أكثر من حقها.

وهناك مثل آخر ورد في المسرحية نفسها، مثل عربي شائع أيضا وهو:

الطائر الحر إذا تصيد لا يتخبط (٢)

وساقه الكاتب للتعبير عن قوة الثوار، ومدى صمودهم في المعركة حتى وإن وقعوا في يد الاستعمار، وهناك مثل آخر يتمثل في:

وأنت هكذا يا شيخ دائما تهون الأمر حتى تقع الفأس في الرأس(٣)

وهو من الأمثال الشعبية التي تعبر عن الحذر والاستعداد، وكذلك يدل على أن لا مفر من المعركة عند الدخول إليها.

أما الأمثال التي وردت في مسرحية مملكة الغراب" والتي كانت تسمى سابقا باسم "التاعس والناعس" أمثال شعبية كثيرة التداول بين الناس، وهو يطلق على الشخص الذي يُريد أن يقوم بعمل وله عدة اختيارات، فلا يختار أي منها، ويبقى على هذه الحال وهذا حال التاعس، يقول:

تفلسف الحمار فمات جوعا(٤)

---

(١) مسرحية "الفجاج الشائكة، عز الدين جلاوجي، دار المنتهي الجزائر ، دط، ٢٠٢٠، ص ١٠٥

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٣) مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوجي، صن.

(٤) مملكة الغراب، عز الدين جلاوجي، منشورات المنتهى الجزائر ، دط، ٢٠٢٠، ص ١٣.

كما ورد مثل آخر يعبر عن الإنسان البسيط الذي يعمل بكد وجهد، فيقطف ثمار تعبه الانتهازين الكسالى الذين يستمتعون بنهش خيرات الغير على حساب الضعفاء، يقول المثل:

اخدم يا التاعس للناعس (١)

نعود إلى توظيف الحكمة التي وردت في مسرحيات عز الدين جلاوجي بكثرة نستحضر منها بعض الحكم، فنجد في مسرحية "مملكة الغراب" الحكمة التي تقول:

الساكت عن الحق شيطان أخرس (٢)

وهو دال عن الشخص الذي يُعرض عن الحق ويلوي لسانه نُطقا بالباطل والسكوت

عنه وهو يُعادل الشيطان الناطق، وأيضا نجد حكمة أخرى تقول:

الفتنة نار (٣)

وهي تعنى بالصراعات الحاصلة بين الطرفين والفتنة التي أشعلت هذا الصراع ونضرب مثلا بالصراعات التي تكون بين الإخوة وأبناء الوطن الواحد.

يستحضر جلاوجي في مسرحيته الأقنعة المثقوبة" حكمة تتقاطع وحكمة المتنبي إذ يقول على لسان الحاج:

هكذا هى الحياة ألم يقل الحكماء
مصائب قوم عند قوم فوائد (٤)

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢
(٢) المصدر نفسه، ص ١٦
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧
(٤) مسرحية "الأقنعة المثقوبة، عز الدين جلاوجي، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط٣، ٢٠١٠، ص ٠٩.

ارتبط توظيف المثل الشعبي في جل المسرحيات المنتخبة بالواقع، والظروف الطبيعية والاجتماعية لدى الشعب الجزائري، وهو توظيف قيمي روحي من أجل تعزيز ارتباط المتلقي بتراثه الشعبي الثقافي من خلال تجلي أبعاد متنوعة تمثلت في تداخل البعد الاستعماري والثوري، والشعبي، والثقافي لينتج لنا مدلولات ذات رؤية كشفية تمثلت في خلق تصورات ذهنية لدى المتلقي مما أضفى على مسرديات جلاوجي جماليات فنية مميزة.

٢.٥ توظيف الصناعات والفنون اليدوية في مسرحية "الفجاج الشائكة" :

لم تقف مسرديات جلاوجي على استلهام المثل والحكمة فقط، بل تجاوزه لأشكال شعبية متعددة من بينها الصناعات والفنون اليدوية مثل؛ صناعة الفخار التي يُعد حرفة يدوية وأهم أنواع الفن التشكيلي الشعبي، مادته الخام الطين المترسب في الشواطئ والأنهار، ونجد ذلك في قول جلاوجي في مسرحيته "الفجاج الشائكة":

تغرف من جرة ماء كانت قريبة منها [١]

وقوله أيضا في السياق نفسه:

تدخل أمها وهى تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلابا فخاريا[٢]

هذه الفنون الفخارية المتمثلة في الحلاب والجرة المستوحيان من التراث، ومن البيئة القديمة الأصيلة التي تمثل نمط الحياة المختلفة التي عاشها الأجداد مثل حياة الريف بالإضافة إلى أن هذه الصناعات الفخارية

---

(١) مسرحية "الفجاج الشائكة، عز الدين جلاوجي، ص ٠٨.
(٢) المصدر نفسه ، ٠٨.

ارتبطت بمجموعة من الرموز الدلالية التي تشهد صراع الإنسان الشعبي مع الطبيعة وتفاعلها.

أما الملابس التقليدية أو ما يُطلق عليها باللباس الشعبي القائم على الفن اليدوي كصناعة الطربوش والقبقاب والقشابية والعمامة البرنوس والعباءة وغيرها، هذا الفن الذي يهتم بالمهارات الفردية الذهنية واليدوية، ونجد ذلك في الصناعات الصوفية في قول الابن مخاطبا أمه:

وهذه الجلابية لمن ستنسجينها؟(١)

وقوله أيضا:

تدخل الأم مع حفيدها تكوم صوفا نظيفة ، تسحب من الرف آلة القرداش(٢)

فالملابس التقليدية المذكورة ملابس ريفية تمثل التراث، والأصالة والهوية للشعب الجزائري.

٣.٥. حضور الموسيقى الشعبية في مسرحية "الفجاج الشائكة":

وردت الموسيقى الشعبية أو بالأحرى الأغنية الشعبية في مسرحية جلاوجي على أنها تراث تاريخي عريق يمثل مصدرا قويا شجيا للثورة التحريرية الجزائرية، حيث تنشد الأم في أحداث المسرحية قائلة:

الطيارة الصفراء أحبسى ما تضربيش .... عندي راس أخي لميمة ما تضنيش ...(٣)

اقتصرت هذه الأغنية على تراث ثوري شعبي اعتمد فيها المؤلف المسرحي على عدة آلات موسيقية مثل الناي الذي يستمد ألحانه من

---

(١) مسرحية الفجاج الشائكة، عز الدين جلاوجي، ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.

الآلام والحرمان وفي موضع آخر نجد الأم تدندن بأغاني شعبية إذ تقول:

أنا بنت الطلبة
بنت جبال السود
راسى شاب من الغربة
وراسى تعمر دود [1]

تعبر هذه الاغنية عن المعاناة التي تعانيها الأسرة الجزائرية أيام الاستعمار الفرنسي ذلك لما تحمله الأغنية من معاناة يغلفها لحن حاد قوي وكلمات ثائرة، إنه الصمود والمقاومة رغم الآلام والمعاناة، وفي موضع آخر يدندن الابن أثناء صنعه للعبته بأغنية ثورية يقول فيها:

من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال [2]

حيث تعبر هذه الأغنية عن المعاني الثورية والقيم النوفمبرية التي تحمل ميزات المجد والكفاح والصمود.

٦. جماليات التشكيل التراثى ودوره في بناء خطاب المسرح عند عز الدين جلاوجى

ليس الجمال حكرا على الصورة البصرية، ومختلف الفنون السمعية فقط، بل شكل التراث الشعبي بعناصره أداة مهمة كان لها الأثر الكبير في بناء النص المسرحي، فهو من أبرز مكونات الفن كونه يُمثل الفنون الشعبية التي تعتمد على العادات والتقاليد والأدب الشعبي والصناعات التقليدية والطقوس الشعبية، بالإضافة إلى أداة مهمة من أدوات المبدع

(١) المصدر نفسه، ص ٧٩.
(٢) مسرحية الفجاج الشائكة، عز الدين جلاوجي، ص ٦١.

وهي الخيال، كل هذه الأدوات في التأثيث المسرح عربي أصيل وإنتاج مسرحيات إبداعية فنية أصيلة، من بينها مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي.

أضفى استلهامه للتراث وتوظيفه له خصوصية على المسرحية، وذلك من خلال بروز الأفكار والقيم النبيلة والأفكار والعقائد الأصيلة، فقد لعب دورا مهما في توصيل رسالة حس الانتماء والهوية والإنسانية إبان الثورة الجزائرية لمقاومة الاستعمار الفرنسي فما كان من الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية أمام المستعمر(١) بحيث يعزز ذلك ربط الشعب الجزائري بتراثه وتمسكه بهويته، فالأشكال التراثية التي وظفها جلاوجي أدت وظيفة جمالية أنتجت مسرحا فنيا ثوريا متعدد التقنيات المسرحية والصور الإبداعية.

كان للموسيقى الشعبية حضور مميز في مسرحية جلاوجي، فالأغاني الشعبية تعتبر من أرقى فنون التراث الشعبي فهي قالب فني يجمع بين حاسة الذوق والسماع والجمال، هي لغة النفوس والألحان، وقد وظف جلاوجي أغنية "الطيارة الصفراء" المستمدة من التراث، فأول ما تسمعها يجول في خاطرك أحداث الثورة التحريرية الجزائرية التي جمعت بين معاني التضحية والعزيمة والحب والألم جزاء الواقع المرير الذي عايشه الشعب الجزائري من هنا يأتي تفاعل التراث الشعبي مع المسرح ومع الجمهور المتلقي في الوقت نفسه، حيث تجمعهم قضية واحدة هي الوطن.

---

(١) أثر التراث في المسرح المعاصر، سيد علي إسماعيل، ص ٤١.

للموسيقى في المسرح لها دور مميز وجمالي وتكمل أهميتها في العرض المسرحي، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرح[1] ، فهي تضفي جوا له تأثير في نفسية المتفرج من جهة واستثارة خياله من جهة أخرى.

ختاما يمكننا القول بأن مفهوم التراث قد تعدد بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، فقد ارتبط لغويا بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء وأشار اصطلاحا إلى التركة الفكرية والثقافية والروحية المتضمنة في العادات والتقاليد، والآداب والمختلفة، كما أن لفظة المسرحة قد حملت مدلول فعل تحول حدث أو فكرة ما إلى عمل مسرحي سواء كان نصا أو عرضا.

تعتبر الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأقلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي متمثل في خلق مكان للماضي على خشبة الحاضر، وثانيه جمالي مرتبط بمعالم النص الإستطيقية والثقافية.

وظف السيد حافظ التراث الشعبي بنوعيه المادي واللامادي مبلورًا إياه في قضايا معاصرة يعانيها ويعيشها الفرد العربي عامة والمصري على وجه الخصوص، فقد قدم لنا عدة صور متنوعة في مجال الفنون الشعبية التي اتخذها مادة دسمة لخطابه المسرحي، من خلال توظيفه للشخصيات التراثية، كشخصية صلاح الدين الأيوبي الذي يبحث من ورائه عن العدل الاجتماعي وسط ظروف سياسية سيئة لمصر.

---

(١) المسرح العربي المعاصر، حكمت أحمد سمير ، دار الجنادرية، الأردن، ط١، ٢٠١٦، ص ١٢٤.

كما أبان أيضا عن بعض التعابير الشعبية كالأمثال الشعبية التي كان لها دور بارز في شد بنية العمل المسرحي، كما أنه جمع في مسرحيته المعنونة بـ: "إشاعة" بين اللهجة العامية واللغة الفصحى، والجمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي، وبين حس بناء الشخصيات وتركيب الأحداث وتنوعها وغنائها ؛ وعليه نرى أن السيد حافظ قد نجح في إبراز أفكاره وانتمائه الفكري من خلال إبداعاته التي صيغت في طابع رمزي معبر .

يُمثل الطيب الصديقي أحد أعمدة الفن المسرحي المغربي الأصيل وأحد أهرامات المسرح العربي والعالمي معا بفضل النافذة المميزة التي أطلت منها مؤلفاته الإبداعية وهي استدعاؤه لشتى الأشكال التراثية العربية في عروضه المسرحية، والتي صاغها بملامح جديدة عن طريق التفاعل بين النص التراثي (المقامة) والنص المسرحي (مسرحية "مقامات بديع المان الهمذاني).

تتجلى الأبعاد التراثية في مسرحيات جلاوجي، في الأشكال التراثية التي جسدت المادي واللامادي في النص المسرحي، والتي لعبت دورا بارزا في شد بنية العمل المسرحي وترابط تقنياته، فهو أداة مهمة في بنيته الفنية والجمالية، كما عُدّ الموروث الشعبي لديه مصدرا رئيسا يلخص طريقة عيش الإنسان وتفكيره، وهذا ما لاحظناه في مسرحياته التي عكست البعد الاجتماعي، والسياسي، والثوري الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الاستعمار، مبينا تعلقه بأرضه وعقيدته وكينونته، كما لاحظنا أنه تحولات على معمارية النص المسرحي لعز الدين جلاوجي على مستوى الشكل، وتمثل في ظهور مصطلح يطلق عليه المسردية،

التي تعني نص بصري سردي أقرب للرواية أو القصة، يجمع في حضنه تقنيات الحكي والوصف والحوار مهدما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، وبهذا تكون المسردية أحد ألوان الكتابة المسرحية التجريبية.

الفصل الثانى
تمظهرات التراث في الخطاب المسرحى
بين النص والعرض
قراءة في مسرح السيد حافظ

توطئة

أولا : رحلة العمل المسرحى من الفضاء النص إلى الفضاء الركحى

١ـ عناصر النص المسرحي

٢ـ أساسيات العرض المسرحي

٣ـ جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي

ثانيا : أشكال مسرحة التراث في المنجز المسرحى المكتوب للسيد حافظ - نماذج مختارة

١ـ ازدواجية التعالق والتكشيل بين المسرح والتراث نماذج منتخبة

٢ـ استحضار السيرة الشعبية في النصوص المسرحية للسيد حافظ - قراءة في نماذج مختارة

ثالثا : آليات المسرحة في عروض السيد حافظ المسرحية نماذج مختارة.

١ـ قراءة المسرحية "سندريلا والأمير " بين الأصل والتمسرح

٢ـ جمالية السينوغرافيا ـ قراءة في عروض مسرحية للسيد حافظ ـ نماذج منتقاة

توطئة:

لا يزال التعامل مع التراث في المسرح في شتى سياقاته التاريخية والثقافية، والاجتماعية والفكرية يشهد حضورا متميزا لثلة من المبدعين في العالم العربي الذين كرسوا أنفسهم لتطويع إمكانيات التراث، فجسدوه في كتاباتهم الإبداعية، نصا وعرضا، بحثا عن هوية الإنسان وخدمة للقضايا العربية؛ فالمسرح كفن وأدب هو مصدر تراكم كمي لعدة مفردات للهوية، وتأكيد لملامحها الإنسانية والتاريخية والتراث كتركة هو ميراث عظيم، عريق استدعاه الكتاب ليستقوا من رحمه الذي يتقاطع فيه الأسطوري، والعجائبي، والفلسفي وغيرها من الأشكال التراثية الأصيلة لتحقيق النظم الجمالية الإبداعية، وعليه سعى المبدعون إلى مخاطبة المتلقي العربي ومناقشة قضاياه المعاصرة بطابع تراثي فرجوي يمزج بين الماضي والحاضر، وأيضا من أجل تحقيق نص مسرحي يجسد مقومات الأمة العربية ويحافظ على خصوصياتها الثقافية.

حاول الكتاب البحث عن صبغة تأسيسية جديدة للمسرح العربي جاءت بواكيرها الأولى تراثية بامتياز ؛ حيث وظف الرواد الأوائل التراث الشعبي، وعملوا على تحويل الواقع إلى نص مسرحي من خلال ثلاثية؛ نص التأليف نص الإخراج، نص العرض)؛ لأن طبيعة المسرحتستوجب وجود نص مكتوب لتقديمه كعرض ممثل على ركح المسرح، ومنه ظهرت لنا ثنائية النص الدرامي والعرض المسرحي، الذي يتشكل هذا الأخير - من علامات غير السانية ولسانية وسمعية وبصرية، الشيء

الذي يجعل العروض المسرحية علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي وطريقة الأداء في الساحة الأدبية والفنية.

انطلاقا من هذه الثنائية دأب كثير من المسرحيين لتعزيز قرائية النص الإبداعي وعرضه وعليه فقد كان للراهن العربي والمصري على وجه الخصوص حضور فاعل في التجارب المسرحية، إذ بدأت المهمة مع كتاب الستينات كتوفيق الحكيم في كتابه قالبنا المسرحي" الذي دعا فيه إلى استخدام عناصر درامية شعبية كالحكواتي، والمداح، وأيضا يوسف إدريس في مسرحيته "الفرافير" التي جسدت دعوته إلى مسرح السامر، هذه المهمة تطورت مع كتاب السبعينات كيسرى الجندي، وسمير سرحان، وفوزي فهمي، وعبد الرحمن الشافعي (مسرح الأقاليم)، وكذلك السيد حافظ الذي وقف كعلامة بارزة ونقطة وضاءة في وسط الميدان وصاح: لا مسرح بدون تجريب[١] وتغيير ، وخروج من أطر تقليدية مألوفة، ومنه نطرح التساؤل الآتي: كيف استفادت تجربة السيد حافظ المسرحية من ينابيع التراث الماضوي ؟

ينبع فعل الكتابة عند السيد حافظ من صرخة الذات وهي تقف في وجه كل من يريد إسكاتها وحبسها، فهي ملاذه الذي يشعره بالاطمئنان ويمده بالقدرة على الكتابة، ليحمي أفكاره ومواقفه التي كانت خامدة في قلبه، وقذفت فيه حب المسرح وهو طفل صغير قائلا: "البداية طفل عربي في الحارة العربية المصرية، يركض وراء (القراقوز) و (خيال الظل)، ويدفع المليمات، ينبهر بعالم التشخيص وتنتبه حواسه إلى هذا العالم

(١) المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ، سميرة أوبلهي، المغرب، ٢٠٢٠، ص ٢٦.

الساحر العذري المنبهر هل يدخل إلى هذا العالم أم يقف على عتباته مسحورا [1] وبالفعل غاص ذلك الطفل في أعماق المسرح ليولد كاتبا مسرحيا فذا، مولعا بأشكال المسرح المتنوعة، فمن هو السيد حافظ؟

يجيب عبد الكريم برشيد قائلا: "إنه مؤلف ومخرج مصري من جيل النكسة، إنه جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط، ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي معا؛ فرفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري، وهو واقع تاريخي ساقته عوامل جديدة ذاتية وموضوعية إلى عنق الزجاجة - وبذلك كانت النكسة[2] منطلقا لكتابات السيد حافظ والتي أيقظت فيه روح المقاومة والتمرد والتغيير ومنها يقيم بنيته النضالية الفنية، التي أساسها الكلمة الصادقة المسلحة بالوعي والفعل الثوري نتيجة للأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية المتردية آنذاك.

كانت تجربته المسرحية تهدف إلى تعرية الواقع وتجريده من كل ما يُغطي، ويخفي حقيقته وعليه ولدت له من رحم معاناة هذه النكسة مسرحيات للكبار والصغار معا، مست العديد من المفاهيم المستقرة في أذهاننا بصورة قوية مباشرة، كما أنها طرحت عديدا من المواضيع المختلفة التي تهدف إلى كشف الأنظمة العربية السائدة، وتشخيص كل ما هو انتهازي ويخدم المصالح الشخصية.

ألف السيد حافظ كثيرا من المسرحيات التي تدور في المسرح التجريبي، والمسرحالتاريخي، ومسرح الطفل، بالإضافة إلى المسرح التراثي،

---

(١) ينظر، التجريب في مسرح السيد حافظ ليلى بن عائشة، دار رؤيا الجزائر، دط، ٢٠١٧، ص٠٢
(٢) المرجع نفسه، ص ٠٦.

ويظهر ذلك من خلال عناوين مسرحياته الآتية:

"ملك الزبالة" ، "حكاية الفلاح عبد المطيع" ، "ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله" ، "حلاوة زمان عاشق القاهرة ، ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" ، "قراقوش والأراجوز" ، ليلة فتح صقلية" ، كما ألف مسرحيات للصغار استلهم فيها أيضا التراث مثل : "أبو زيد الهلالى" ، "على بابا" ، أولاد جحا" ، "عنترة بن شداد" ، "سندريلا والأمير" المستوحاة من التراث العالمى ،وكذلك مسرحية "أحلام بابا نوال".

كانت هذه بعض من إبداعات السيد حافظ التي استطاع من خلالها أن يُطعم الدراما المسرحية بإنتاجات مسرحية تضيف للمسرح العربي ملامح قومية وعالمية، مستفيدا من التراث الشعبي الذي جذب به الكبار والصغار من خلال توظيف الحكايات الشعبية والشخصيات التاريخية التي ترمز لقيم الخير والعدل والحق وفي الوقت نفسه، فإنه يهدف من ورائها إلى زعزعة الضمير وإيقاظ ذلك الشعور بالحزن لما هو قائم في الواقع المعيش ومحاولة تغييره، فجاء مسرحه وسيلة دفاعية تحريضية سياسية في المقام الأول.

تحكي تجربة السيد حافظ سيرة مجتمع عربي ومصري على وجه الخصوص، يبحث عن خلاصه وحريته بقناع جمعي بين المنظور التراثي والمنظور المعاصر، مما أفرز ملامحصورة متكاملة الأجزاء تحمل ميلاد جيل جديد، ينبض بالثورة والغضب، لذلك تميزت كتابات السيد حافظ بالمأساة والمرارة والسخرية أيضا، هادفا من ورائها للخروج من قوقعة الأنا الضيقة نحو تأطير هوية عربية حضارية أصيلة.

أولا: رحلة العمل المسرحي من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي:

تنطلق الممارسة الإبداعية المسرحية أساسا من التجربة الإنسانية؛ لأن

طبيعة المسرحتعتمد على تصوير جوهر الإنسان، والرغبة في قراءة الحياة بأسمى الأدوات الممكنة، ولهذا تعددت أشكال الممارسة المسرحية تأليفا وإخراجا، ومن هنا بدأت الظاهرة المسرحية تتجسد وفق نصوص مسرحية يمكن مشاهدتها أيضا كعرض تمثيلي، بحيث تحمل هذه الظاهرة في طياتها عدة جوانب فنية واخراجية بداية من النص المكتوب الذي يطلق عليه عدة تسميات من بينها : النص الدرامي المسرحي، أو المسرحية المقروءة، التي تعتمد على عناصر درامية أساسية تمثل الدعامة الأولى لنجاح العملية المسرحية.

يتمثل الوجه الثاني للظاهرة المسرحية في العرض المسرحي الذي يعد أعمق أشكال الأداء الحي التلقائي، الذي يصور الظاهرة منذ أن كانت فكرة، ويحولها إلى عمل حي ملموس؛ أي أن المسرح لا يبق حبيس الأوراق فقط، بل ينتقل إلى التمثيل والمشاهدة والتجسيد على ركح المسرح (تحويل الفكرة المطبوعة إلى أصوات وحركات)، وهذا ما أشار إليه أرسطو في كتابه: فن الشعر عندما تحدث عن المكونات البنائية لكل من النص والعرض، والتي بها تحدد القيمة النوعية للعمل المسرحي، وهذه العناصر هي: "(الحبكة، الشخصية، اللغة الفكرة المرئيات المسرحية الغناء).

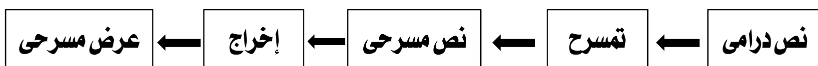
يحيلنا الفحص الدقيق لهذه العناصر إلى منظومتين جوهريتين هما: منظومة النص المتمثلة بالعناصر الأربعة الأولى، ومنظومة العرض المتمثلة بالعنصرين الباقيين () فمن خلال قول أرسطو تتضح لنا ثنائيتان النص المسرحي الذي يعتمد على عناصر أساسية تتمثل في الفكرة الحبكة الشخصيات الفعل الدرامي وحدتي الزمكان الصراع الحوار،

اللغة)، أما ثنائية العرض المسرحي فتعتمد على وسائل إخراجية وهي: السينوغرافيا، الديكور، التمثيل الملابس، الموسيقى الإكسسوار، الماكياج.

تشكل هاتان الثنائيتن بنائية العمل المسرحي نصا ومشاهدة، ونقطة وصل بين اللغة والفعل، ولعل اللافت للنظر هو انتقال العدة المسرحية فيما بعد من حقل النص إلى حقل العرض المسرحي وفي كلتا الحالتين يمنح هذا الانتقال للمتلقي بعدا جماليا في محاكاته للواقع.

١. عناصر النص المسرحى

يُشكل النص المسرحي أحد أقطاب الفن المسرحي، والصورة الكتابية الأولى له، فهو الفاعل الأساس في العملية الإبداعية التي يتم تشكيل البنى العلائقية من خلالها لتكون فضاء دراميا متكاملا؛ وعليه يُصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح منتجا لنا نصا مسرحيا أو ما يسمى أيضا المسرحية المقروءة معدة للعرض على خشبة المسرح نمثلها وفق المخطط الآتي:



تمثل العملية الإبداعية في هذه الخطاطة رحلة معقدة تأخذ الكاتب من الفكرة إلى النص، فيصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح، وبالتالي تصبح إمكانية قراءته كسائر النصوص الأدبية وأيضا مشاهدته كعرض تمثيلي مؤدى بالحركات، فالنص الذي يكون حبيسا للأوراق هو نص درامي، مسرحي إلا إذا تحول من قبل المخرج إلى فضاء ركحي قابل للعرض.

ولعل اللافت للنظر أن النص المسرحي قد اعطي له توصيف النص الدرامي وكذلك المسرحية المقروءة، كما نجد له عدة توصيفات من نقاد وكتاب كبار، إذ نجد الناقد المسرحي إبراهيم حمادة وصفه بالمسرحية الراكدة، كما وصفه أيضا بدراما المقعد، أما مجدي وهبي وكامل المهندس فوسماها بالمسرحية الساكنة، أما الكاتب المسرحي توفيق الحكيم فسماه بالمسرحية الذهنية، في حين وصفه الناقد فرانك. .م. هو انتج بدراما الصالونات (١)، القابلة للقراءة لا التمثيل، وسنتطرق إلى مفاهيم المصطلحات الآتية: النص الدرامي، النص المسرحي، والمسرحية المقروءة، لاكتشاف بعض الفروقات التي حالت بينهم.

تستوجب طبيعة أي عمل أدبي مسرحي وجود نص مكتوب قبل أن يقدم سواء للقراءة أو العرض، كما أن النص الدرامي يتميز كونه ذو طابع سردي الخصوصية التي تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية، ولكن تبقى ظاهرة التمسرح ميزة الاختلاف بينهم؛ لأنها سمة مرتبطة بالمسرح وبالعرض على وجه الخصوص، فكل نص درامي قابل للتمسرح والعرض المشهدي ضمن أدوات إجرائية، شرط مراعاة طابع التمسرح الذي يستخرج كل ما هو سمعي وبصري داخل هذا النص، بحيث يكتب المؤلف نصا، ولكنه في الوقت الذي يكتبه يتصوره وقد أصبح عرضا معتمد الحركة والكلام (٢) من خلال هذا الكلام نرصد انتقال النص الدرامي من منظومة النص إلى منظومة العرض المشهدي، ومن الكتابة

---

(١) المسرحية المقروءة بين النص والعرض، أديب علوان كاظم، ص ٣٤١

(٢) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري دار كنوز المعرفة، عمان، ط١، ٢٠١٨، ص١٦

الدرامية إلى ركح المسرح والذي يحتوي بدوره على أدوات إجرائية تلامس مساره القرائي، وتراعي خصوصية التمسرح لديه.

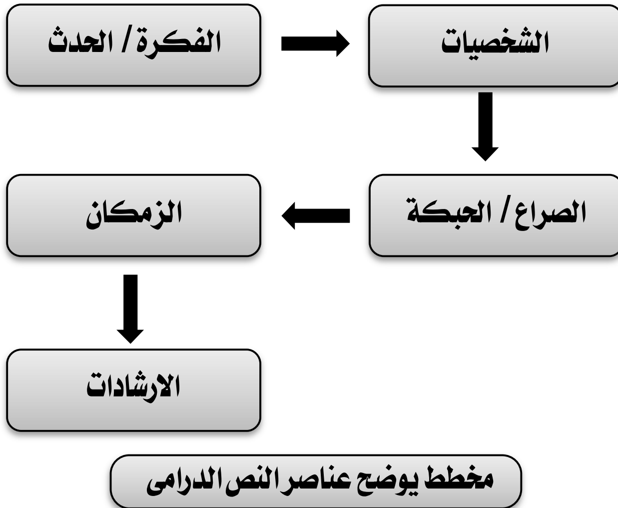
وعلى وفق هذه الرؤيا نرى أن النص الدرامي المسرحي هو "نص أدبي يبنيه الكاتب، انطلاقا من المخيلة ليهندس عملا إبداعيا يرسم زمانه ومكانه أو أمكنته، ويسرح بمخيلته ليخلق نماذجا بشرية تأخذ من واقع هذا الكاتب وربما محيطه [1] وهو نص يبقى حبيس الأوراق، يكتبه المؤلف ويُحوّله فيما بعد إلى نص مسرحي قابل للتمسرح عبر فضاء الركح؛ فحين نسترجع ما تم ذكره سابقا حول الدراما لندرك ببساطة أنها نص مكتوب، ينظر له كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح، فإنه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي (عرض)، بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات المسرحية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر المسرحي والموسيقى [2] وبهذا نلاحظ أن الدراما مجرد عملية وصفية وهي في العرض تجسيد مرئي.

يُعد النص الدرامي المسرحي عنصرا أساسيا في عملية الممارسة الإبداعية، وهو نص المؤلف بالدرجة الأولى؛ ومن ميزته أنه يمتلك ثراء في أدواته الإيصالية التي تجمع بين المنظومة اللسانية اللغوية (النص) وبين المنظومة السمعية البصرية (العرض)، يتمخض من وراء هذا الخطاب الدرامي الفكري، والجمالي عناصر متنوعة أسهمت في بنائه بشكل خاص وسنحاول رصدها وشرحها وفق المخطط الآتي:

---

(١) الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي خطاب واحد أم خطابات متعددة، خرواع توفيق، مجلة النص، مجلد ٣، العدد ٢ ٢٠١٦/٠٩/١٥، ص٩٣

(٢) العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، ابن أيوب محمد، ص ١٥٧.



مخطط يوضح عناصر النص الدرامى

١.١. الفكرة (الموضوع)

يقوم النص الدرامي المسرحي في جوهره على عمل مكتوب يخضع لقواعد الإخراج المسرحي، وعليه تعد الفكرة ثمرة العقل في الموضوع الذي يعالجه الكاتب، والعنصر الرئيس في الكتابة الدرامية المسرحية، رؤية ومعالجة، ومحورا لصناعة العناصر الأخرى؛ لأن الفكرة وهي في طريقها للتبلور والتشكل تكون سببا في خلق بقية عناصر العمل الدرامي، وقد عدها أرسطو ثالث عناصر التراجيديا، ويرى أن لها القدرة على إيجاد اللغة التي تصور الموقف، ويُعرفها في موضع آخر أنها كل ما تنطق به الشخصيات محاولة عرض أمر ما، أو الإعراب عما قررته، أي ما يُمكن تحمله لغة الشخصيات من أراء وأفكار [١] نرى أرسطو هنا أنه جمع بين اللغة والمواقف والشخصيات في مفهومه للفكرة، كون كل

(١) صناعة الفكرة في المسرحية، بونوة خيرة، مجلة لغة الكلام، العدد ٠٦ ديسمبر ٢٠١٧، ص ١٤٥.

عنصر سبب في وجود الآخر.

يرى عبد الرحيم درويش من جهة أخرى أن الفكرة هي روح العمل الدرامي أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له، وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب، كما يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر [١] لأنها تعد المادة الأولية للكاتب أثناء شروعه في الكتابة الإبداعية ورسم الطريق لاكتمال العمل المسرحي وهي أيضا تمثل قناعة الكاتب التي يجسدها من خلال النص الدرامي بالإضافة على أنها ترمز أيضا إلى الهدف أو المغزى الذي يسعى إليه الكاتب، كما أنها تمثل المحور الارتكازي في تركيب الشخصية والجانب الفعلي والانفعالي لها، ويرى الكتاب المسرحيون أنها نقطة الانطلاق التي يبدأ منها العمل الدرامي والتي تبنى من خلالها الشخصيات الدرامية، فهي قوة دافعة لها نحو التحرك للفعل[٢] ومن هنا أسهمت الفكرة في بناء الشخصيات وتحديد أفعالها وتجسيدها دراميا.

كما تتوفر الفكرة على عدة شروط جملتها ماجدة مراد فيما يلي :[٣]

- الجدة والمقصود بها الزاوية التي يتناول بها الكاتب موضوعه ومن خلال تبنيه لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.
- المطابقة تعني إثارة المتفرج عاطفيا ووجدانيا، بجعل الفكرة

---

(١) جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، بلغيثية سميرة وعلى قسايسية مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ٠٧، العدد ٠٢ ٢٠١٧/٠٦/٠١، ص٣١٧.
(٢) بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا، نورة جبار وسيد أحمد صياد، مجلة آفاق سينمائية، العدد ٠١، المجلد ١٠ جوان ٢٠٢٣، ص ٢٦٧
(٣) ينظر، المرجع نفسه، ص ٣١٨.

تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.

- التعقيد الدرامي بحيث تعطى الفرصة لتطور الصراع والحدث.
- التطبيق العملي وهنا يجب أن تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ، ويجب فيها مراعاة التكلفة الإنتاجية والصعوبات التقنية التي قد تحول دون ذلك.

من خلال ما تقدم نرى أن الفكرة تمثل حجر الأساس في بناء الهيكل الدرامي، وهي الرابط الروحي الذي يجمع جميع عناصره، من شخصيات وأحداث، وزمكان، بالإضافة إلى الصراع والحوار أيضا.

٢.١. الشخصيات:

يدفعنا الحديث عن الشخصية للعودة إلى أصل الكلمة اليوناني فاليونان، رغم نظرتهم الموسعة للشخصية، لم يبتدعوا اللفظ نفسه، فالمصطلح الإنجليزي (personality) أو الفرنسي (personalite) والذي يبدو أنه ظهر في (ق) ١٤، يرجع في الأغلب إلى الأصل اللاتيني (personalitas) الذي ظهر في العصور الوسطى، والذي يرجع بدوره إلى اللفظ اللاتيني القديم (persona) ومعناه: القناع الذي كان يرتديه الممثل على المسرح ليعطي المتفرجين انطباعا بالدور الذي يقوم به[١] في تصوير الواقع بكل تناقضاته.

تعد الشخصية أحد الأعمدة الأساس التي يقوم عليها أركان العمل الدرامي المسرحي، والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي،

(١) سيكولوجية الشخصية محدداتها، قياسها، نظرياتها سيد محمد غنيم دار النهضة العربية، دط، دت، بيروت، ص ١٠.

وكمفهوم لها، يُشير إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" بأنها؛ العنصر الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة والمعروضة على المسرح، في صورة ممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على الخشبة، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو بستان أو نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية [١] ومنه قد تكون الشخصية إنسانا أو غير ذلك، حسب ما يتخيله الكاتب ويتفنن في رسمه، فهي جوهر بناء العلاقات التي تتأثر وتؤثر بينها وبين بقية عناصر العمل المسرحي.

ولا ننكر أيضا أن الشخصيات الدرامية، ما هي إلا محاكاة لشخصيات العالم الواقعي في عالم الكاتب، فيضفي عليها شيئا من لمسته الفنية الخيالية على حد تعبير رولان بارت حينما عرف الشخصية على أنها ؛ كائن من ورق، ذلك لأنها ؛ شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للكاتب، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يُضيف ويحذف ويُبالغ ويُضخم في تكوينها وتصويرها [٢] ليرسم لنا الكاتب بعدها شخصيات متنوعة، حيث نجد الشخصية تحمل مفهوم كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم ومتسم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النص)، فعالة (حين تخضع للتغير)،

(١) بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب انموذجا، نورة جبار وسيد أحمد صياد، ص ٢٦٣.

(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ٢٠١٥، ص٣٤-٣٥

مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحية وعميقة [1] وعليه تتعدد صفات الشخصيات بين مضطربة متناقضة وبين فعالة عميقة، أي حسب أهميتها في النص.

كما تعد الشخصية في بنائها من أكثر الأركان تعقيدا لأنها؛ إسقاط للنفس البشرية والتي بدورها تعيش حالة من التغير وعدم الثبات وعليه يمكننا القول أن؛ الشخصية الدرامية من أصعب وظائف المؤلف الدرامي، فهي تستوجب خبرة وموهبة، وتجربة حياتية كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته مقنعة للمتلقي [2] والمشاهد أيضا، وفي السياق نفسه ترى الباحثة سامية أحمد علي أن عملية "خلق الشخصية الدرامية ليست عملية ابتكار، لأن الابتكار يؤدي حسبها إلى خلق شخصيات غير واقعية وتضيف أنه من الأفضل عند خلق الشخصية، الرجوع إلى نماذج حية واقعية [3] أي خلق شخصية حية مستوحاة بكل ميزاتها من الواقع.

كما تحدث أرسطو في كتابه فن الشعر" صفات متعددة للشخصية نذكر منها: [4]

- الصلاحية الدرامية بحيث تكون صالحة دراميا أو بطبيعتها مؤثرة باختياراتها وأفعالها.
- الملاءمة أو صدق النمط وهو أن تتناسق طبيعتها مع الدور المسند

---

(١) المصطلح السردي، جيرالد برنس تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص ٤٢.

(٢) بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية، سوالمي الحبيب، مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد ٠١، العدد ٠٢ ٢٠١٦، ص٠٨

(٣) الدراما في الإذاعة والتلفزيون سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠، ص٢٥.

(٤) ينظر، أرسطو طاليس، ص ١٧٩ - ١٨٥

إليها؛ والملاءمة تعني أن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطها، فمثلا هناك أنماط من الشجاعة الرجولية أو المهارة في الكلام لا يليق إسنادها إلى امرأة، حسب رأي أرسطو، أي يجب أن تكون المهارة متفقة مع طبيعتها.

- مشابهة الواقع: وهو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع؛ ويُقصد بالمشابهة هنا، حسب نظر إبس (Epps)، هو تشابه الشخصية المصوّرة مع الشخصية التقليدية، ولكن هناك رأي آخر يقول بأن المشابهة هنا تعني المشابهة مع الحياة، أي تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية.

ومنه نجد أن الشخصية تمثل الوحدة البنائية في العمل الدرامي، إلى جانب الحدث، فالشخصية مع الحدث يمثلان عمود الحكاية الفقري، لما لهما من دور فاعل فيه [1] لذلك يعد كل عنصر في البناء الدرامي سببا لوجود الآخر.

٣.١. الحدث فعل الحدث الدرامي

يُمثل الحدث الشريان الرئيس للنص الدرامي المسرحي، ومادته الأساسية التي تدفعه نحو الأمام، بحيث يساعد في تنمية المواقف وتحريك الشخوص، ويُعد عصب الدراما الدال على عمل شيء ما، إذ يُعرف الحدث بأنه: سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط نهاية، وهي نظام نسقي من الأفعال، وفي

(١) ينظر ، معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٧٠.

المصطلح الأرسطي فإنّ الحدث هو تحوّل من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس [1] والحدث بوصفه موقفا أيضا فهو يتطور بواسطة الصراع والفعل ورد الفعل، بحيث يصل إلى ذروة معينة، ونجد من الكتاب من تخلى عن استخدام كلمة (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة [2]، على عكس بعضهم الذي ذهب إلى أن الأحداث المترابطة في القصة تكون فعلا؛ فالفعل بهذا المعنى هو مجموعة الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب النسبي [3] وبهذا المعنى فإن الحدث يُميز ضروبا متنوعة تجمع الفعل والصراع والشخصيات واللغة أيضا.

يترك الحدث الدرامي المجال واسعا لتجسيد الأفعال الدرامية التي تقوم بها الشخصيات في ظل الصراع الذي يدور بينها، فتطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو أو غيره لابد أن يتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل [4] الحدوثه والذي يُحاكي في الوقت نفسه أفكار، وثقافات وسلوكيات الإنسان المتغيرة.

قسم أرسطو الحدث إلى قسمين [5]:

- الحدث البسيط هو ذلك الحدث الذي يتطور بالطريقة التي عرفها بالكل

---

(١) جماليات البناء الدرامي في مسرحية الفيل يا ملك الزمان السعد الله ونوس، بومنقاش نبيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٣، العدد ٠٢، ٢٠٢١، ص١٢٦٠.

(٢) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ص١٤٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

(٤) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٨، ص٥٤.

(٥) ينظر، المرجع نفسه، ص ٨١.

المستمر أي حينما يحدث التغيير في مصير البطل دون انقلاب.

- الحدث المركب : فهو الحدث الذي يتضمن الانقلاب أو الاكتشاف أو الإثنين معا.

نلاحظ من خلال تقسيم أرسطو للحدث أن الأول يعتمد في تكوينه على قصة واحدة وحدث رئيسي واحد، أما الثاني فهو يعتمد على أحداث فرعية تغذي الحدث الرئيسي.

٤.١.الصراع(Conflit) :

تقتضي جدلية الحياة وجود قوتين متصادمتين متصارعتين إحداهما موجبة، والأخرى سالبة، قد تكون هذه الصراعات بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة (القوى الطبيعية)، وقد تكون صراع الإنسان ضد ذاته صراع داخلي، ومنه يستنبط الكاتب المسرحي أشكال الصراع بين شخصيات مؤلفه المسرحي؛ لأن كل موقف مسرحي ينشأ من صراع بين شخصيتين متعارضتين تحكمهما الإرادة والعزيمة لمواجهة بعضهما، لا القوة البدنية، كون أن النص الدرامي المسرحي يقوم على صراع إرادات الشخصيات.

يُمثل عنصر الصراع في النص المسرحي المحرك الديناميكي للفعل الدرامي وكذلك الأحداث، وإذا ما عدنا إلى أصل كلمة (Conflit) المشتقة من الفعل اللاتيني (Configere) فنجدها تعني يصطدم [١] وأيضا تحيل إلى فعل التوتر والتأزم الذي يحدث بين الشخصيات داخل العمل المسرحي، ونتيجة التصادم والتفاعل فيما بينها، بالإضافة إلى أنه يسهم

(١) ينظر، معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص ٢٨٨.

في تطور باقي عناصر البناء الدرامي المسرحي مثل: تطور الأحداث والحبكة وأيضا الشخصيات، فالصراع هو بمثابة الروح من الجسد، وبما أنه الأصل في العمل الدرامي فإنه يسهم في شدّ عملية انتباه المتلقي، خلال قراءة المسرحية، ويجعله محافظا على الحركة الدرامية بتطور أحداثها وتصاعدها إلى أن يصل إلى حلها في النهاية وهذا ما اعتبره الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (F.Higel) (١٧٧٠-١٨٣١) في كتابه "علم الجمال"، حيث يرى أن الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدته وحله في النهاية (١) .

للصراع أهمية كبيرة في العمل الدرامي المسرحي، ويعد أرسطو أول من أشار إلى ذلك في كتابه فن الشعر وإن كان لم يسمه باسمه وإنما وصفه بأنه يحدث الخوف والشفقة (٢) في ظل الصراعات المتبادلة أمام مصير الإنسان وصورته في المسرح الإغريقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد في العصر الحديث الاردايس نيكول Nicoll (Allardyce) يرى بأن الصراع هو المصدر الذي ينبع منه أي عمل مسرحي ففي المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية والذهنية معا، وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع (٣) كما أن الصراعات تتعدد حسب

---

(١) معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص ٢٨٨

(٢) البناء الفني للمسرحية، خالد عبد اللطيف رمضان، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ط١، ٢٠١٤، ص ١٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧.

الشخصيات، والأحداث التي تتفاعل فيما بينها والتي يوظفها الكاتب من أجل الإثارة والحركة والحيوية.

ولأن الصراع جوهر الموقف الدرامي، فإنه يتخذ أشكالا عدة نوجزها فيما يأتي: (١)

- **الصراع العمودي: وهو صراع بين الحرية البشرية والإرادة الإلهية، والمثال الأكثر انطباقا عليه في المسرح اليوناني هو بروميثيوس المقيد بالأغلال.**
- **الصراع الأفقي: وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض والنموذج الأمثل لهذا الصراع هو أنتيجونا.**
- **الصراع الديناميكي: وهو الصراع بين العفوية البشرية والقدر المعاش دراميا.**
- **الصراع الداخلي: وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة، إذ نجد البطل المأساوي هنا يصل إلى المتناقضات الداخلية التي تفجره، وتوجه حدته نحو إكمال وجوده، فأوديب مثلا يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه، فهو الابن الذي تزوج أمه، والقاتل لأبيه، وضحية القدر والجلاد لنفسه.**

٥.١.الحوار:

يعد الحوار أهم وجوه التعبير الإنساني بوصفه مفهوما قارا في المعرفة الإنسانية، فقد أقام الإنسان حواراته، ومد جسور تواصله عبر الحوار

---

(١) ينظر، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، أحسن ثليلاني، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د، ٢٠٠٧، ص١٦٠

الذي يتأسس على وفق وجود الآخر، ومن جهة أخرى نجد أنه أحد الأسس التي يقوم عليها النص الدرامي المسرحي، كونه المادة الخام في البنية الحوارية، وأداة فالحور:ج العلاقات داخل بنية النص الدرامي المسرحي، وقبل أن نتعرف على بنية الحوار وأنواعه، لابد من العودة إلى تعريف الحوار لغة؛ وهو الحوار: الرجوع عن الشيء إلى الشيء، والمحاورة المجاوبة، والتحاور: التجاوب، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة (١) نلاحظ من خلال التعريف اللغوي أن الحوار يستدعي طرفين متناوبين متجاوبين.

يعد الحوار أهم أداة في البنية الحوارية، وقد أفادت الدراما، قديما وحديثا، من هذه الأداة التبادلية لتحقيق التفاعل بين ثنائية (الأنا) والآخر لتكون مركزا قارا في النص الدرامي وهذا ما نلاحظه في الدراما الإغريقية التي وظف فيها الحوار على نحو واسع في القرنين الخامس والسادس (ق.م)، وذلك من خلال أشهر الأعمال الإبداعية لكتاب المسرح العظام بأثينا: أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، أريستوفانيس (٢)؛ ففي بداية الدراما كان الحوار متعلقا بالطقوس الدينية التي كانت تمثلها التراجيديا وهذه الاحتفالات تعبير إنساني إما بالرقص أو التمثيل أو الغناء (الجوقة) هذه الأخيرة كانت تقام تكريما للإله ديونيزيوس، وتتم عبر مناوبة الكلام بين ممثل الفرد وبين الجوقة، وعند أسخيلوس يقوم إما على مونولوج، أي كلام كما في مسرحية (أغاممنون) أو على

(١) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠١٢، ص١٩.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧.

ديالوج؛ أي كلام وحوار بين اثنين من الممثلين في تناوب مع الجوقة[1] ، وبعد مدة من الزمن حل محل الجوقة الحوار بين الشخصيات كون الجوقة لم تعد عنصرا ضروريا، وحل محلها الحوار ويشغل مساحة كبيرة في النص المسرحي ويصبح العنصر المهيمن فيها، ومن هنا أخذ الحوار دور المرجع في النص ليسلب الجوقة آخر شيء، وبهذا يُصبح الحوار مركز الثقل داخل بنية النص الدرامي[2] وأحد أعمدته الأساسية.

تعدد مفهوم الحوار بتعدد المدارس الأدبية، وتطور من نوع لآخر، وجُل تعريفاته تصب في قالب واحد وهو حديث بين شخصين أو أكثر، تضمه وحدة الموضوع والأسلوب وله طابع عام[3] يعتبر هذا التعريف، تعريفا فنيا جامعا شاملا يحوي قيمة جمالية ولغة أسلوبية معبرة ولن نبالغ في القول بأنه بدون حوار لما كان هناك أدب مسرحي، وبالطبع هناك فنون أدائية مختلفة تتوفر على عدة عناصر درامية من حدث وصراع، ولكن الحوار هو العنصر المكمل لكل العناصر السابقة[4] وهو المحرك الرئيسي لها.

ينقسم الحوار إلى ثلاث أقسام تذكرها على النحو الآتي:

- **الحوارالخارجي**

ينطلق الحوار الخارجي من علاقة تبادلية بين طرفين تستدعي شخصين أو أكثر أحدهما متكلم والآخر متلقي، يدور بينهما حوار في إطار مشهدي

(١) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد ، ص ٢٨
(٢) ينظر، المرجع نفسه، ص ٣١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٣٣.
(٤) المرجع نفسه، ص نفسها.

داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة، أطلق عليها تسمية الحوار التناوبي[1] الذي يعتمد على نظام الدور بين ثنائيتين المتحدث المستمع) تربطهما علاقة تفاعلية تولد مسافة جمالية، ومنها يُصبحالحوار وسيلة للجمال والتمثيل بات فيها الحوار شكلا فنيا يقدم الإيحاء والإبداع والجمال والأصالة [2] كما يُسهم الحوار الخارجي في التعرف على الشخصية وكشف طروحاتها الإيديولوجية، كما له أيضا دور فعال في المسرح فهو يُؤدّي إلى دفع الأحداث إلى الأمام عمقا وتقدما .

- **الحوارالداخلي:**

إذا كان الحوار الخارجي ملفوظ يستدعي وجود طرفين، فإن الحوار الداخلي حوار من جهة واحدة، يتجه نحو الذات ويعود إليها، لأن الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهو حوار يتجه نحو الجميع ليقدم دواخل الشخصية ويكشف عن ما تعانيه [3] من صراعات نفسية داخلية.

وفي الطرح نفسه يرى دو جارين أن الحوار الداخلي هو وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية الدرامية داخل النص دون تدخل المؤلف [4]؛ بحيث لا مستمع من دون الشخصية وذاتها، لأنه بطبيعة الحال حديث أو حوار غير منطوق، ومن هنا تبرز لنا أنواع للحوار الخارجي نوجزها في الترسيمة الآتية:

---

(١) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، ص ٣٩.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٥٧.
(٤) ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٧.



أنواع الحوار الداخلى

تبين هذه الترسيمة أنواع الحوار الداخلي الذي يتمثل في المونولوج الذي يميل أكثر للتعبير عن الشخصية ومقاصدها، إذ يتم بوقوف ممثل بمفرده في ركح المسرح ليلقي بحواره الذي يتأمل فيه كل مأساته أمام المشاهد، وهناك أيضا نوع آخر من الحوار الداخلي الذي يدعى المناجاة تجري في لحظات من التفكير، بصوت عال، ينم عن وعي ويمكن أن يحدث العكس، ربما ينم عن صراع نفسي تعيشه الشخصية، لنأتي للنوع الثالث وهو الارتجاع الفني ويطلق عليه الاسترجاع أيضا بحيث تستدعي الشخصية كل الأحداث الماضية ويحدث من أجل توضيح موقف معين.

- **الحوار الصامت (البانتومايم)**

يعرفه إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية" بأنه: "نوع من التمثيل الصامت المؤدى بتعبيرات الممثل الجسمية دون استعمال الكلمات اللهم في حالة اقتضت الضرورة ذلك [١] أي يعتمد على التمثيل الإيمائي الحركي.

---

(١) ينظر، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، إبراهيم حمادة، ص ١١٣.

٦.١. ثنائية الزمان والمكان

إن أي عمل أدبي كان أم فني لابد أن يستتند لثنائية الزمان والمكان، فهي تعد إحدى الأدوات الفنية الرئيسية للمؤلف في شتى أنواع الخطابات الأدبية، ونخص بالذكر الخطاب المسرحي الذي تنوعت فيه حدود الزمكان، وسنتعرف على ذلك عن طريق عرض مختلف التعريفات التي حظي بها هذان المصطلحان في ثنايا القواميس والمعاجم اللغوية والفنية.

بداية مع مصطلح المكان الذي يطلق عليه أيضا مصطلح الحيز والفضاء أيضا، إذ عبر المكان على مختلف الثقافات والفنون والممارسات الاجتماعية، كما أن توظيفه في الإبداع المسرحي يُعد من الوسائل الفنية ذات الأبعاد العميقة التي تتعدد مفاهيمها بتعدد نظريات المسرح، وعليه قسم باتريس بافيس Patrice Pavis في قاموسه (معجم المسرح المكان إلى عدة مفاهيم نجملها فيما يأتي [١]:

- المكان الدرامي: هو المكان الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، وهو مكان مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال.
- المكان المسرحي: هو المكان الحقيقي لخشبة المسرح المنصة، حيث يتحرك الممثلون، وينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور.
- المكان السينوغرافي: هو المكان المسرحي، والمعرف بشكل أدق

---

(١) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٢١٣-٢١٤.

بالمكان في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض.

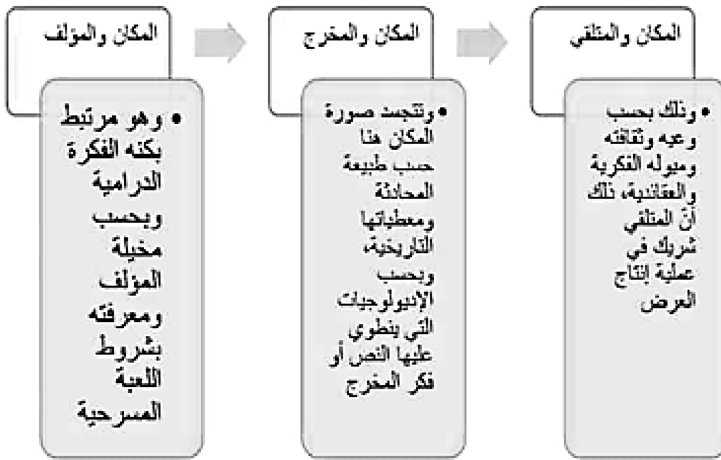
- مكان اللعب الحركي): هو المكان المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.
- المكان النصي: هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي، وهو حيز معترف بماديته التصويرية والصوتية والخطابية.

وهناك فرق بين المكان الدرامي، ومكان الأداء المكان المسرحي)، فالأخير يتعلق بالإخراج المسرحي، أم الأول مكان متخيل من قبل القارئ يُبنى عن طريق الإرشادات المسرحية، الموجودة في النص الدرامي، ولا يمكن مشاهدته إلا إذا عُرض على ركح المسرح.

إن صفة المكانية في العمل الدرامي المسرحي حقيقة لا يمكن إنكارها، لذلك نجد علاقة المبدع بالمكان علاقة تفاعلية تكاملية بالإضافة إلى علاقته بالمخرج والمتلقي معا، هذه المستويات الثلاث (١) توضحها في المخطط الآتي:

---

(١) ينظر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، عزوز بن عمر ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران، وهران، الجزائر ، ٢٠١٠-٢٠١١، ص ٣٢-٣٣.

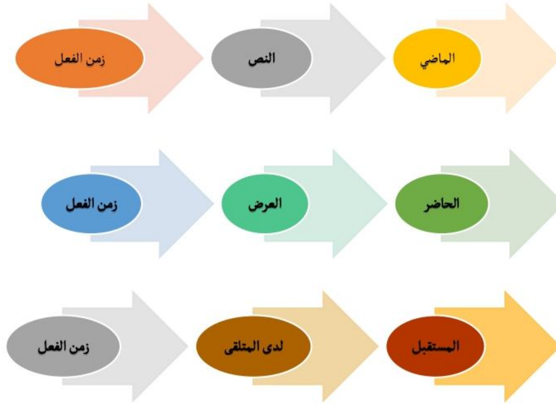


نستنتج من خلال ما تقدم أن الفعل الدرامي لا يمكنه إلا أن يتأسس داخل مكان ما، وإذا فقد مكانيته فإنه يفقد خصوصيته الدرامية المسرحية.

يشغل الزمان هو الآخر أهمية كبيرة في المجال الإبداعي، وخاصة الإبداع الفني المسرحي؛ فالخطاب المسرحي نصا كان أم عرضا يتعامل مع الزمن بصورة واقعية أو افتراضية وكان ذلك منذ القديم، فالزمن من المنظور الكلاسيكي مرتبط بوحدة الفعل وبحجم الحكاية، وتبين ذلك من خلال النصوص التراجيدية القديمة، ومعنى ذلك أن الحدث فيها لا ينبغي أن يتجاوز الحدود الزمنية المتفق عليها، وإن تم الحياد عن ذلك فإنه من باب الاسترجاع والاستباق الذي لا يدخل في لحظة الفعل (١) ومع ذلك فإن المنظور للزمن نسبي فهو يتطور ويتغير بالاستعانة بوسائل تقنية مستحدثة.

(١) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص ٢١٢.

وإذا عدنا إلى مفهوم الزمن في السياقات الاجتماعية فهو يُعدّ الظاهرة الغالبة على معاني الزمان، أي أنها تعكس صدى العصر وصورته في ملامح إدراكية (١) مرتبطة بالواقع، أما إذا عدنا لزمن الفعل الدرامي فهو يتعدد بين زمن كتابة النص وزمن نشره، زمن إخراجه زمن عرضه، ثم زمن الحكاية في حد ذاته (٢) وعليه لدينا زمن الماضي، الحاضر، المستقبل ونوضحه وفق المعادلة الآتية (٣):



فالزمن في النص زمن ماضي يحاكيه فعل الشخصية، والزمن في العرض المسرحي حاضر وآني، والزمن الأخير يتعلق بالمتلقي ويبقى المجال مفتوحا لتأويلاته المتعددة، لأن المؤلف والمخرج كلاهما يواجهان الزمن حين يريدان التعبير عنه.

---

(١) الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٩، ٢٠١١، ص ١٨١.
(٢) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص ٢١٢.
(٣) ينظر، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، ص١٨١.

إذن، فثنائية الزمكان كانت ومازالت من أهم المكونات الأساسية التي ينبني عليها الفعل الدرامي، والعلاقة بينهما تفاعلية تكاملية توضح أبعاد الحدث الواقعية.

٧.١. الحبكة

تعد الحبكة الجوهر الرئيس للفعل الدرامي والخيط الناظم الذي يربط كل أجزائه البنائية فلا يمكن تأسيس أي عمل مسرحي درامي دون وجود حبكة، فهي المسار العام الذي يحدد البداية للحدث مرورا إلى الذروة ثم إلى النهاية، وفي مفهومها العام يعرفها محمد يوسف نجم بأنها "سلسلة الحوادث التي تجري فيها مرتبطة عادة برابط السببية [١] القائم على تتابع الأحداث وتنظيمها ؛ لأن الحبكة أشبه بعملية هندسية تتشكل وتربط كل أجزاء العمل الدرامي من حدث وشخصيات وحوار، وصراع ولهذا عرفها أرسطو بأنها: "التنظيم العام لأجزاء المسرحية [٢] وفق ترتيب معين وبأسلوب ما، كما اهتم أرسطو كثيرا بعنصر الحبكة وجعلها لب مقالاته؛ لأنه يراها جوهر التراجيديا.
والحبكة الدرامية إما بسيطة أو معقدة؛ فالأولى تعني ذلك الفعل الواحد المتواصل والذي يتغير فيه حظ البطل دون حدوث تحول [*] أو تعرف[*]،[٣] والثانية دالة على الحالة التي يتغير فيها حظ البطل إما عن

(١) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ٧، ١٩٧٩، ص ٦٣.
(٢) فن الشعر، أرسطو، ص ١٢١.
(*) هو تتحول مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه فن الشعر، أرسطو، ص ١٤٦.
(*) هو التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، وأجود أنواع التعرف هو التعرف المقرون بالتحول كما هو الحال في تراجيديا أوديب فن الشعر، أرسطو، ص ١٤٦.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٤

طريق التحول أو عن طريق التعرف، واما بهما معا [1] إلى أن يصل مسار الحبكة إلى نهايته.

للحبكة الدرامية عديد من العناصر التي ترتكز عليها في بنائها نوجزها في ما يأتي: [2]

- التقديمة الدرامية (العرض): وهي ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية.
- نقطة الانطلاق: وهي النقطة التي بدأت فيها الأحداث تتصادم، وتعد البداية الحقيقة في المسرحية بعد المقدمة الدرامية.
- الحدث الصاعد: ويعني تتابع الأحداث حتى تصل إلى ذروتها.
- الاكتشاف وهو اكتشاف أشياء أو معلومات جديدة لم تكن معروفة من قبل، تساعد على تطور الأحداث ورسم الشخصيات.
- التنبؤ أو التلميح: هو بمثابة التمهيد المنطقي للأحداث، ويكون بتقديم كلمة، أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل.
- التعقيد وهو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض
- يدفعه إلى التصارع معه، وعلى هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي في سير الحدث التغيير مجراه.
- التشويق هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد، الخوف

---

(١) فن الشعر ، أرسطو طاليس، ص ١٤٤.

(٢) ينظر، مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط١، ١٩٧٩، ص ٦٠-٦٧.

على مصير الشخصية والأمل في نجاتها.

- الأزمة: وهي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي.
- الذروة: وهي الوصول بالأفكار والأحداث والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير.
- الحدث الهابط فهو نصف المسرحية الثاني الذي يتأكد فيه سوء البطل أو نجاحه.
- الحل: وهو نهاية الأحداث إما نهاية مأساوية أو سعيدة، وهذا الحل لابد أن يكون نتيجة منطقية للتتابع الأحداث في المسرحية.

١.٨. اللغة:

لا يتحقق وجود الإبداع في المسرح إلا بوجود اللغة، فهي الفاعل الأساسي في تجسيد الأفكار والمشاعر، وهي تتجلى عبر مستويات وتختلف عبر ثنائيتي النص والعرض، فمن النص ما يكون عبارة عن أفكار ومعاني يوحي بها الكاتب، ومنه ما يرتبط بالعرض ويجسده الحوار في شكل أداء الممثل والخشبة، أي تنتقل لغة المسرح من الكلمة الثابتة إلى مشهد مرئي له دلالات ورموز وقوة في الأداء والحركة، ومنه يتحقق التواصل في المسرح؛ لأن مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أم جملا، مسألة جوهرية، فلكل لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تعبر عن معاني عقلية لابد أن نعطيها شيئا من حرارة العقل [١] فاللغة

(١) تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض عبد العزيز بوشلاق، جامعة مسيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ١٩٨مجلد ٠٧، العدد ٢٠١٥، ص٠٧

فيه مبنية وفق مستويين هما اللغة الفصحى واللهجة العامية.
يستخدم النص المسرحي هذين النمطين، فظهرت كتابات وعروض مسرحية باللغة العامية وأخرى فصيحة، وكل ذلك يأتي بأدلة فمن القائل باستخدامه اللغة العامية وسيطا لارتباطها بالغناء والفنون الشعبية القادرة على توصيل الفكرة والتعبير عن مشاعر الفرد كما أنه مرتبط بالفكاهة والعروض الشعبية المباشرة والارتجال مما سمح للممثلين الذين يؤدون المسرحيات ويكتبونها يوظفوا اللغة الشعبية السهلة (١) وهناك من رأى أن اللغة الفصحى هي الأجدر بحمل النص المسرحي؛ لأنها لغة سرد ووصف وتحليل، كما أنها لغة جمالية راقية.
سواء أكانت المسرحية بالفصحى أو العامية فالمقياس الصحيح للكتابة هو الوصول إلى الجمهور بسهولة ويسر ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها، تقرر الأمور وتحكي الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة (٢) وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال النزول بالذوق إلى مستوى الجمهور ؛ لأن لغة المسرح عالمية سواء أكانت بالفصحى أو بالعامية المهم في ذلك تحقيق الغرض من وجودها نصا وعرضا (٣) وأيضا فإذا مزجنا اللغات واللهجات معا سيساعد ذلك الخطاب المسرحي على امتلاك الحيوية والفاعلية وشحن مدلولات النص والعرض - الفكرية والجمالية، وعلى الرغم من هذا الجدل القائم حول تعدد اللغات واللهجات؛ فإن ما يهم هو وضوح الفكرة التي تحملها كل لغة، إذا ما

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٦

امتزجت بنفسية الكاتب وشفافيته في النظر إلى الأشياء وبما يستطيع الممثل تقمصه أثناء أداء الأدوار، وما يُحيط بذلك الفعل المسرحي من إخراج هو الذي يعطي النكهة والتأثير ويزيد الموقف وضوحا وتترك القارئ معلقا به [1] إذا فاللغة تجعل المتلقي سواء أكان قارئا أو مشاهدا منجذبا إليها وإلى عالمها المليء بالمعاني والصور، وتنتقل به من لغة خيالية حبيسة الأوراق إلى لغة ممكنة الحدوث عبر مشاهد مرئية أو متخيلة.

٩.١. الإرشادات المسرحية

تعد الإرشادات المسرحية الإطار الذي يضبط الفعل الدرامي المسرحي، ويحدد أحداثه، وتطلق عليها عدة تسميات منها: الإرشادات الإخراجية، التوجيهات المسرحية، ملاحظات الكاتب) وتقدم هذه التعليمات في شكل عبارات ما بين قوسين أو فقرة نصية؛ وتعود أصول هذه التعليمات إلى المسرح اليوناني؛ حيث كانت كلمة ديد اسكاليا (Didaskalia) تعني في البداية التعاليم الفلسفية، فتطور المعنى فصارت الكلمة تطلق على التعليمات التي يعطيها الكاتب للممثل ليُحضر دوره، وفي المسرح الروماني استخدمت نفس كلمة ديد اسكاليا لكنها تعني المعلومات التي تعطى عن العرض المخصص للمسرحية الواحدة وهذا المعنى الروماني هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديد اسكاليا التي يقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجية [2] التي تميل إلى تصوير عالم داخلي للفضاء

---

(١) تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض عبد العزيز بوشلاق، ص ١٩٨.
(٢) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص٢، ٣.

الدرامي.

يتكون النص الدرامي من نص رئيسي يحوي الحوار ونص ثانوي يُمثل الإرشادات المسرحية وكلاهما يحملان اختلافا لغويا أصيلا يرتبط بموضوع الإخبار، أي بسؤال: من يتكلم؟ ففي الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقى الذي نسميه الشخصية أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته (١) وهذا يعني أن الإرشادات المسرحية متعلقة بسياق النص، أما الحوار فهو يمثل الصوت الآخر الشخصيات)، علاوة على ذلك فعندما نأتي إلى مفهوم الإرشادات المسرحية فنجد أنها: نصوص موازية للحوار لها وظائف عديدة تتمثل على مستوى القراءة وعلى مستوى العرض أيضا، وهي تعين على الانتقال من المستوى اللفظي إلى مستوى الفعل الدرامي (٢) أي أنها تساعد كل من المتلقي والمخرج؛ فالأول تعطيه تصورا للأفعال داخل المسرحية، والثاني تساعده في اكتشاف المشاهد وطريقة عرضها، كما أنها تسهم في تقديم الشخصيات وتوضيح ملامحها النفسية والفيزيولوجية.

وبهذا الصدد يرى ميشال عيسى شاروف أنها موجهة إلى عدة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ماهي موجهة إلى الممثلين وإلى القراء أيضا (٣) فهي عامل أساس يساعد في ترميم النص اللغوي، بواسطة الإيماءات التي لها دلالات مفتوحة عن التفسير والتأويل، وتتضمن الإرشادات المسرحية جملة من العناصر التي أسهمت في التأثيث للعمل

---

(١) قراءة المسرح، أن أو برسفيلد تر مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، ١٩٧٧، ص ٢٥

(٢) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص ٢٢٤.

(٣) الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ط١، ١٩٩٨، ص ١٩٨.

الدرامي بشقيه اللغوي والبصري ومن بين هذه العناصر نذكر: (١)

- **أسماء الشخصيات: وهي التي يتم تحديدها في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.**
- **مؤشرات الفضاء الدرامي: سواء أكانت دالة على الزمان أو المكان، إذ تجيب على أسئلة محورية مثل من؟ متى؟ أين؟ ويعني أن هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل والإبلاغ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام.**
- **مؤشرات دالة على حالة الشخصية الدرامية وذلك من حيث استعراض أسمائها والتركيز على وظيفتها الاجتماعية، وتحديد هيئتها الخارجية وتصوير ملامحها الفيزيولوجية ورصد سجاياها الأخلاقية، ووظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي.**
- **مؤشرات سينوغرافية: تتعلق بالديكور والأثاث، فضلا عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة والماكياج والملابس والموسيقى والإكسسوارات.**
- **مؤشرات دالة على عمليات النطق والتهجي والقراءة والغناء والإنشاد والصراخ.**
- **معطيات ترتبط بالكوريغرافيا والحركة والرقص الجسدي.**

ما ينبغي أن يبحث عنه المؤلف الدرامي من خلال توظيفه للإرشادات المسرحية هو جوهر العناصر المكونة لها، فكما يقول جوردن جراي (Gordon Graiy): "فن المسرحليس هو لعب ممثلين ولا المسرحية

---

(١) ينظر، الإرشادات المسرحية، جميل حمداوي https://www.diwanarab.com

ولا الإخراج ولا الرقص، لكنه يتشكل من العناصر التي تكونه من الحركة التي هي روح اللعب، ومن الكلمات التي هي جسد المسرحية، ومن الخطوط والألوان التي هي الوجود نفسه بالنسبة على الديكور ومن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص [١] كل هذا يكشف عن مضامين ثقافية ورؤى أيديولوجية تشحن النص الدرامي والفضاء الركحي معا.

٢. أساسيات العرض المسرحى

مما لا شك فيه أن العرض المسرحي ليس نصا مقروءا فقط، وإنما هو حياة على خشبة المسرح أيضا، حيث تتضافر فيه مجموعة من العناصر التي تشكل تنسيقا بين العلامات السمعية والبصرية مساهمة في رسم صورة مشهدية تعبيرية محققة بذلك توليفة متكاملة ونقلة نوعية متميزة تتمثل في انتقال النص من الأدبية إلى الفنية التمثيلية) ومن نصوص مكتوبة إلى الصوت والصورة تحت ما يسمى عرض مسرحي، وهو جزء من العروض الأدائية، حيث نجد أن كلمة العروض الأدائية (Performance) كلمة فرنسية تعني الإنجاز، والدرجة العالية من الأداء للآلات والإنسان، وقد انتقلت إلى اللغة الإنجليزية كماهي وصارت تستعمل في مجال المسرح للدلالة على العرض المسرحي مقابل النص الدرامي؛ أما تسمية (Performing Arts) فهي حديثة تطلق على نوع من العروض الأدائية المشهدية [٢] وعليه يمكن عد العروض المسرحية نوعا من العروض الأدائية، لأن العرض تتداخل فيه مستويات أدائية

---

(١) الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ص ٢٠٠.

(٢) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص ٣٠٩.

ووسائل سمعية وبصرية تشكل صورة مشهدية مرتبطة بالممثل والخشبة.

يعد المسرح فن المشاهدة والرؤية والعرض، وإذا ما أتينا إلى التعريف اللغوي لكلمة عرض سنجدها تجمع بين الظهور المرئي، وبين تبادل الأفكار والمحاورة فنقول في ذلك: عرضت الشيء فأعرض، أي أظهرته فظهر (١) وفي موضع آخر عروض الكلام فحواه ومعناه (٢) وبهذا يرصد لنا التعريفان أن العرض ما هو إلا مشاهدة مرئية يرافقها حوار يعكس الواقع بنظرة ممسرحة.

للعرض المسرحي مفاهيم متعددة؛ إذ تعرفه سامية أسعد بأنه: "مجموعة العلاقات المرئية والمسموعة، تتألف وتتراسل وتتشابك وتتصارع، لتوليد كلية مركبة في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل(٣) فمن خلال هذا التعريف نلاحظ أن العرض المسرحي يُمثل لوحة متناسقة ومتحركة تجمع بين الحواس السمعية والبصرية وتضم في جعبتها مجموعة من العناصر التشكيلية التي يشرف عليها المخرج مثل: الديكور والماكياج والموسيقى والأزياء والإكسسوار).

تتداخل كل هذه العناصر ضمن عملية تدعى الإخراج والذي يعني توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح من ديكور، وإضاءة، وموسيقى، وحركات الممثلين)، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي

---

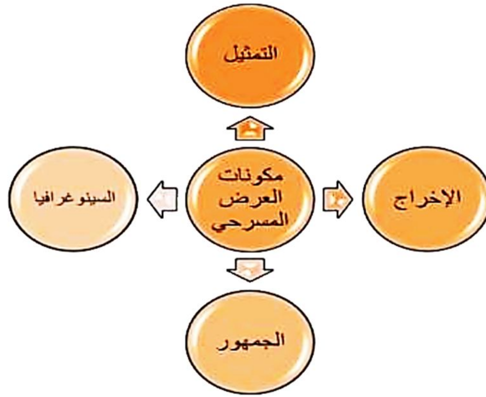
(١) بحث في جمالية سبرنتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، عماد صاحب حسين الطائي مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٠٤، العدد ٠٢، ص ١٠٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٩

والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي[1] كما يقوم المخرج أيضا بإضفاء نوع من الجمالية، والتنظيم على العرض المسرحي فيتخذ دور مهندس الديكور والصوت والصورة معا واضعا كل الإمكانات المسرحية تحت تصرفه، ويحرص بذلك على إنجاح العرض المسرحي؛ لأنه في نهاية الأمر يُعد هذا الأخير من أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية[2] يتلقفه المتلقي تحت حضور فرجوي مميز يقوم به ممثلين ويشرف عليه شخص واحد وهو المخرج.
تتطلب كل هذه الألعاب الدرامية خشبة إذ لابد من الرجوع إلى الركحية كأداة تقتنو عملية لتجسيد وقائع العرض المسرحي لمالها من فاعلية فنية فرجوية ومنه نلاحظ أن للركحية علاقة تقتنو نشيطة بعملية الإخراج المسرحي بوصفها الأرضية التي تجسد عليها الوقائع المسرحية، وتركب عليها المناظر المعبرة عن زمكانية حدوث الوقائع والأحداث، كما أنها تعتبر طريقة ومنهجية ذات فعالية في مضمار التشخيص الدرامي وتوضيح المعالم الفنية والأدبية للنص المسرحي من خلال التصوير التمثيلي للمضمون في قالب مسرحي على الخشبة (الركح)[3] التي تتميز بالحيوية والحركية وهندستها الفنية التصويرية، وتتضافر فيها كل مكونات العرض المسرحي بين النبرة الصوتية للمثل مع تناسق حركات جسمه الجسدية، وسنتعرف في العنصر الآتي على أبرز مكونات

---

(١) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٣٣٥
(٢) ينظر، نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون تر نهاد صليحة هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣.
(٣) التقنية المسرحية، عبد الكريم جدري المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر، دط، ٢٠٠٠، ص ٨٦.

العرض المسرحي معتمدين على الترسيمة الآتية:



يتضح لنا من خلال المخطط أن العرض المسرحي يضم في بنيته عناصر متكاملة متماسكة تساهم في تكوينه ندرجها على النحو الآتي:

٢.١. الإخراج المسرحي

يعد الإخراج أحد العناصر الأولية الأساسية التي يستند عليها العرض المسرحي، وقد ارتبط في بداياته بالمؤلف المسرحي كونه هو الذي كان في بداية الأمر - يقوم بدور المخرج ويمارس وظائفه عن طريق إضافة الملاحظات، والإرشادات التي تعتبر هي الأخرى إرشادات إخراجية موجهة في المقام الأول إلى المخرج الذي كانت مهامه الرئيسية إخراج النص الدرامي من السكون إلى الحركة، والإشراف على تصميم المناظر المسرحية بالإضافة إلى اختيار الممثلين وتركيب الديكور.

عند العودة إلى البواكير الأولى لمصطلح الإخراج فإننا نجده قد ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من (القرن الـ١٩)، وهو بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات

العرض من ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة وصياغتها بشكل مشهدي [١] يناسب الذائقة الفكرية للمخرج والمشاهد معا.

كما يُطلق مصطلح الإخراج في اللغة الفرنسية على كلمة (Mise en scene) التي تعني حرفيا التموضع على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام (١٨٢٠) حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، وأيضا يدل على الإدارة الفنية (Regie)، ومازالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني الإداري وانتقاء الممثلين [٢] ثم تطور المصطلح إلى ما هو عليه اليوم تحت ما يسمى الإخراج المسرحي الذي يقوم به المخرج، وذلك عن طريق الفهم الدقيق للنص من أجل ترجمته إلى صورة بصرية وتحرير الشخصيات التي كانت حبيسة الأوراق إلى شخوص حية مادية على خشبة المسرح وذلك بالاستعانة بتقنيات الإخراج المسرحي.

حظي مصطلح الإخراج بتعريفات متعددة، من بينها أنه: عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه المشاهدون [٣]؛ أي يتحول من لغة النص من الأدبية إلى الفنية وهذه العملية تتطلب مهارة المخرج في الميدان المسرحي وفي السياق نفسه يرى المخرج أدولف آبيا (Adolphe Appia) أن الإخراج هو

---

(١) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص ٠٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٠٧.
(٣) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، خط، ١٩٩٩، ص٢٠

أساس العملية المسرحية وهو عبارة عن عرض تصويري لنص يصبح مؤثرا بعامل حيوية الجسم

البشري وانفعاله أمام عناصر الديكور الجامدة [١] وبهذا تمتزج العناصر الفنية للإخراج عبر تنسيق وتنظيم محكم يقوده مخرج ذو شخصية قيادية وخبرة واسعة وبذلك يتحقق التكامل في تقنيات العرض المسرحي وبالتالي نجاح العرض.

يقوم المخرج في عملية الإخراج بعملين مهمتين هما: [٢]

- قراءة النص واستخلاص الجوهر منه.
- تخطيط العرض (خطاطة أولية)، أو ما يسمى بنسخة الإخراج وهي تتضمن جميع أفكار المخرج التصويرية.

٢.٢. التمثيل:

يعد التمثيل فن من الفنون الأدائية، وأحد وسائل التعبير الجسدية، فهو فن يتطلب مهارة فنية عالية في الممارسة، وفي تجسيد الأدب المكتوب ومحاكاته على أرض الواقع، وذلك عن طريق الممثل الذي يتقمص دور الشخصيات الدرامية وتجسيدها على ركح المسرح في صورة حركات وانفعالات وأصوات أيضا، وعليه يكون الممثل هو الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده أو مع غيره، ومن هذه الكلمة تفرعت العديد من الألفاظ المشابهة ذات صفات مغايرة مثل: ممثل احتياطي (بديل) (Understudy)، ممثل ثالث وهكذا (Players Strolling)

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٠.
(٢) ينظر، المرجع نفسه، ص ٢١.

ممثلون جؤالون ،(Type) ممثل نمطي، (Tritaganist) دواليك [1] فتكون لهم خشبة المسرح فضاء واسعا يشمل العلامات الصوتية المتعددة والدالة على مختلف المشاعر المتنوعة، إذ تتبلور الشخصيات فيه معايشة الحياة الفعلية في الواقع. كان مصدر البدايات الأولى لنشوء الفعل التمثيلي متمثلا في قوى الطبيعة في ظل صراعها مع الإنسان، بحيث عبر هذا الأخير عن عواطفه المتضاربة بواسطة حركات تعبيرية مثل الرقص، ومن هنا بدأ التمثيل على شكل حركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الاحتفالات أثناء أداء الطقوس الشعائرية، ومنه يعد التمثيل أقدم مهنة في المسرح إلى أن أصبح اليوم يقوم على تقنيات الحوار والحركة، بفضل ظهور مدارس التمثيل ومناهجها، فأصبح يُعرف على أنه: تجسيد وتفسير الشخصية ما في المسرحية وهو المحاكاة عن طريق التعبير القولي أو اللفظي، الجسمي والشعوري [2] من أجل استعراض جميع أشكال المعاناة الإنسانية والسلوك الإنساني الذي تحمله.

ينقسم التمثيل إلى أنواع متعددة نوجزها على النحو الآتي [3]:

الأول: التمثيل الدينى وهو قسمان:

أ. التراجيديا: أو المأساة للمحزن منها.

ب. التياترو: والأصل معناه النظر بإعجاب.

---

(١) فن التمثيل والدراما قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به بن عامر حسيبة، مجلة النص، مجلد ٠٩، العدد ٠٣، ٢٠٢٢، ص٧٩

(٢) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز ، ص ١٨

(٣) ينظر ، التمثيل، أبو بكر زايد، دار راية، الرياض، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٤-٢٥

الثانى: التمثيل في محيط العادات واللعب وهو قسمان:

أ. الكوميديا: أو الملهاة للمضحك منها.

ب الميلودراما أو دراما للمزعج منها.

الثالث: بحسب الواقع من عدمه:

أ. طبيعية أي واقعية تحكي واقعا فعليا.

ب متخيلة: أي من نسج الخيال.

ج رمزية: تعتمد التعبير المثير.

- بحكم الوسائل الحديثة وهي إذاعة تلفزة سينما، مسرحية، ثم نثرية، شعرية مرتجلة.

ومنه نرى أن التمثيل والفضاء التمثيلي بصفة عامة، هو فضاء يحتوي على أدوات مرئية ولفظية، فيزيائية وجمالية تعد أساسا قويما في بناء الخطاب المسرحي.

٢.٣. السينوغرافيا:

إن أول ما يلاحظ في العرض المسرحي هو تفاصيل المكان، أو ما يدعى بالتشكيلات المسرحية التي تقدم فكرة تخيلية أولية عن طبيعة الحدث اللاحق، وهذا الخيال هو من صنيع السينوغرافيا، فما هي السينوغرافيا؟ وما المكونات التي تتشكل منها؟

شهد مفهوم السينوغرافيا لدى المشتغلين بالمسرح التباسا في التداول والاستعمال وهذا راجع لخلط كثيرين في مدلوله الحقيقي؛ حيث لا يزال بعض من هؤلاء يستعملون بعض مصطلحات مكوناته في التسمية، مثل كلمة ديكور، عندما يتحدثون عن السينوغرافيا، سواء في العصور

القديمة عندما كان يطلق عليها المنظر المسرحي أو السينوغرافيا اليوم. شاع تعبير السينوغرافيا في مسارح العصر الحديث في نهاية خمسينيات (ق ٢٠) إثر استقرار حركة المسارح، ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح، لتفتح هذه الأسرار أمام المنشغلين بالفنون المسرحية للاستفادة والاستزادة من التقدم التقني [١] فنا وصناعة، كما تسعى السينوغرافيا إلى مرافقة فن التمثيل المسرحي وما يحتاجه من متطلبات تساعد في العملية الإخراجية لمالها من دور محوري في تأثيث الفضاء المسرحي ولهذا جاء تعريفها بأنها فن تنسيق الفضاء [٢]؛ أي فضاء العرض، وبمفهوم آخر هي فن المنظر [٣] الذي يمثل ستارة مسرحية ملونة على واجهة العرض مصنوعة من القماش.

ولكن مع تطور العصور أصبحت تستخدم تقنيات حديثة مركبة تتداخل فيما بينها جميع عناصر العرض وهي بذلك تحمل دلالة الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء، واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر، وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام [٤]؛ أي التنسيق البصري الذي تشتغل عليه

---

(١) سينوغرافيا المسرح عبر العصور، كمال عيد الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، ١٩٩٨، ص٥٠.

(٢) السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى خليل فاضل، مجلة المنتدى الثقافي، العدد ١٠٧٧، ٣ أكتوبر ٢٠٠٧ https://www.ahewar.org

(٣) المرجع نفسه.

(٤) عناصر سينوغرافيا العرض البصري، فلاح كاظم حسين، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٦، ٢٠١٠، ص ٢٠٨

السينوغرافيا بتماس مع النسق السيميائي؛ أي الإشاري الذي يدرس كل العلامات البصرية والسمعية (اللغوية وغير لغوية مثل : الديكور والإضاءة والأزياء والإكسسوارات والصوت والحركة والماكياج وغير ذلك من العناصر التقنية والفنية التي تسهم في عملية الاتصال المسرحي.

تعد علاقة السينوغرافي بالمخرج علاقة تلازمية عضوية متناغمة طول مدة إنجاز العرض المسرحي، فالسينوغرافي هو الفاعل الجمالي والمخرج هو مهندس فضاء العرض؛ فالسينوغرافي هو المترجم لأفكار المخرج، ورؤيته الافتراضية الإخراجية التي تسهم في التأسيس لهندسة معمارية مسرحية، ولهذا فإنهما يعملان على إنتاج عرض مسرحي يتوافق مع رؤاهما السينوغرافية والإخراجية حتى وإن كان هناك اختلاف بينهما فالمهم أن لكليهما دور أساسي في العملية المسرحية، فإذا كان المخرج مسؤولا عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية، فإن السينوغرافي أيضا مسؤول عن ترجمة النص إلى لدائن، ناقلا بذلك المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل منظور [١] وبالتالي يحققان التناغم بين عناصر العرض المرئية والسمعية ويساهمان في تحقيق عملية التواصل والاتصال المسرحي، وبما أننا ذكرنا الاتصال المسرحي فأول شيء يتبادر إلى أذهاننا هو المتلقي لهذا العرض ألا وهو الجمهور؛ وبالتالي فإن الجمهور يعتبر عاملا أساسيا في العرض، ولا يمكن تصور عرض مسرحي [٢] لأنه في نهاية الأمر هو الطرف الذي يحكم على

---

(١) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص ٢٤.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥.

العرض إما بالنجاحمن دون جمهور أو الفشل.
تحمل السينوغرافيا في جعبتها ثلة من العناصر الرئيسة والتي تعد في حد ذاتها فنونا جميلة ومتنوعة منها:

٢.٣.١.الديكورالمنظرالمسرحى

يعد الديكور من أهم العناصر المرئية الفاعلة على خشبة المسرح، حيث يضفي على العرض المسرحي فرجة درامية استعراضية جمالية، ويتجلى ذلك من خلال إظهار المعاني العميقة للمسرحية، بخطوطه وألوانه، كما يكشف عن زمان ومكان المسرحية كنوع من اللغة الرمزية البصرية، حيث اتضح أن الديكور ليس حديث العهد بل قد برز الاهتمام به واستخدامه في المسرح مع بدايات المسرح الإغريقي؛ حيث كانت استخدامات الديكور بسيطة، تتمثل في الأقنعة واصطلح على الديكور أنذاك المنظر المسرحي، وكان ذلك على يد الأديب سوفوكليس الذي يُعد أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى حلقة المسرحاليوناني [١] ومن خلال هذا القول نلاحظ أن هناك بعض المصطلحات تتداخل مع مصطلحالديكور وتشترك معه في الوظيفة والدلالة حتى وإن اختلفت مسمياتها مثل السينوغرافيا والمنظر المسرحي، هذا الأخير عرفه أحمد سلطان عطية بأنه: "البناء أو الشكل الذي يُخاطب عقل المتفرج وفكره ومشاعره من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها، ولا يقتصر على القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش

(١) ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد، مجلة النص، المجلد ٠٤، العدد ٠١ أفريل ٢٠١٧ ص١١٢.

وغيرها، إنما تساهم في تكوينه أجساد الممثلين والإضاءة والأزياء والماكياج [١] تتحد فيما بينهما لتشكل وحدة فنية متناغمة تعطي قيمة درامية جمالية للعرض المسرحي.

يمثل الديكور جزءا من شيء متكامل، بالإضافة إلى أنه يبرز لنا الشيء الذي تراه العين وما لا تستطيع الكلمات أن تشير إليه إشارة أو توحي له إيحاء، ومن ناحية أخرى فإن لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوي، وهي تقوم بالأدوار وترمز إلى المعاني بواسطة وجودها وعن طريق تحولها وتغيرها، بل وفي حالة غيابها أيضا [٢]، وفي المقابل فإن الديكور يتطلب كفاءة عالية وخبرة واسعة وابداعا فنيا مميزا ؛ لأنه في أبسط تعريف له يعني كل ما هو موجود على الخشبة، والذي يتكون من إطار الحدث بواسطة أدوات صورية بلاستية وهندسية [٣] تتوزع ككتل على خشبة المسرح لأن كل قطعة من الديكور تنعكس على الحدث المسرحي لذلك نجده يتطلب المهارة في التصميم والدقة في الإخراج أنظر الشكل الأول [٤] من أجل تحقيق التكامل الفني بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١١٧.

(٢) ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد ، ص ١٢٠

(٣) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ١٥٩

(٤) www.google.com ٢٢:٠٠ ،٢٤/٠٥/٢٠٢٤



(الشكل الأول)

للديكور عدة أنواع ذكرها باتريس في معجمه المسرحي نذكر منها :(١)

- الديكور المبني هو ديكور، حيث المخططات الهندسية منفذة في فضاء المسرح مع الأخذ بالحسبان التشوهات التي تفرض نفسها في الرؤية المسرحية.
- الديكورات المتزامنة هي ديكورات يراها المشاهد ظاهرة طوال العرض المسرحي، وهي موزعة في الفضاء المسرحي، تحتاج إلى تعاقب الأزمنة وبقية التصورات.
- الديكور السمعي: أنه طريقة لوضع إطار المسرحية بواسطة الأصوات، فالديكور السمعي يستعير من تقنيات المسرح عبر الراديو، وقد حل اليوم محل الديكور الواقعي والمصور.
- الديكور الكلامي: إنه الديكور غير المنظور، الذي يدل عليه تحليل الشخصية، وهذه التقنية ليست ممكنة إلا عبر اتفاقية مقبولة من

---

(١) ينظر، المرجع نفسه، ص ١٦٠-١٦١.

خلال المشاهد، ويحدث ذلك أن يتخيل المكان المسرحي والتحول السريع للمكان عند ذكره.

٢.٣.٢. الإكسسوار (الملحقات)

يمثل الإكسسوار عنصرا من العناصر الفعالة في الخطاب البصري المسرحي، فهو الصورة الناطقة له، إذ يُعد محفزا بصريا، وجزء مهما من مكملات العرض المسرحي لماله من دور مهم في مساندة الممثل والمشهد معا، فهو يحمل دلالات ورموز تعكس طبيعة الشخصية وما تريد عمله كما يحقق الفكرة التي يسعى المشهد إلى تجسيدها.

يتكون الإكسسوار من مواد مادية مختلفة الأنواع والأحجام، توضع على خشبة المسرحللتزيين، وبالتالي فإن كلمة (إكسسوار) تعني كل ما يُرافق الشيء الرئيس، وهي كلمة فرنسية انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، وتارة سميت بكلمات مرادفة لها، كمفردة مهمة وملحقة[١] أي سميت أيضا بالملحقات المسرحية التي تتمثل في الأثاث والتزيينات المسرحية التي تساعد في إنتاج سينوغرافيا العرض المسرحي، كما تعني أيضا "الأدوات التي تكمل وتخدم أزياء الشخصية أو الديكور في إبراز أحداث العرض المسرحي الفكرية، كالساعة والنظارة والسيوف، والمظلة والهاتف، والقلم وغيرها، فضلا عن الوظيفة الجمالية[٢] والدلالية المصاحبة لمنظومة العرض المسرحي، وهي أيضا تساهم في التعبير عن

---

(١) الجذب الإيقاعي للإكسيسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، مجلة نابو للبحوث والدراسات مجلد ٢٩ العدد ٣٦، ٢٠٢٢، ص ١٨٥

(٢) الجذب الإيقاعي للإكسيسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، ص ١٨٤.

الزمان والمكان وحتى البيئة التي يجري فيها الحدث، لذلك هي لا توضع عبثا، بل تكون بشكل دقيق يستدعي مصمم خاص بها من أجل دعم خطة المخرج وإيصالها للجمهور بصورة متناسقة ومتكاملة، لأن الإكسسوار هي مؤثرات تحقق الجذب والإثارة من خلال العلاقات البنائية وفاعلية نشاطها وما تولده هذه الأشكال المرئية من قيم جمالية وفكرية ووظيفية محققة للجذب البصري ومؤثرة في مدركات المتلقي[١] وبالتالي تحقق التوازن والتماثل والانسجام في المسرح بين العناصر السمعية البصرية على خشبة المسرح وبين الممثل والمتلقي معا، بحيث ينتج عن هذا التناسق والتكامل لوحة جمالية ناطقة للتشكيل الجمالي يولد آلاف المعاني والعلامات كما هو موضح في الصورتين المواليتين[٢].





---

(١) المرجع نفسه، ص ١٨٢.
(٢)www.google.com ١٢:١٢ ،٢٤/٠٥/٢٠٢٤

يصبح الخطاب البصري المسرحي مثيرا لمنح العرض المسرحي المتعة الفكرية وصولا للإدراك الذهني لشرائط الاستجابة البصرية ذات التأثير الإيجابي على تفعيل دور خيال المتلقي للصورة المرئية للمسرحية، ومنحه فرصة التذوق الجمالي المفعم بالحيوية والجذب والإحساس والتأثير (١) وأيضا فرصة التأويل والتفسير، وللإكسسوار أقسام أربعة وهي: (٢)

- ملحقات المنظر: هي ملحقات لا تستعملها يد الممثل كالسجاجيد والمفروشات.
- ملحقات اليد: عبارة عن أدوات يستعملها الممثل كالسجائر، المنديل، الكتب البندقية.
- ملحقات الزينة وهي أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر، كالستائر، لوحات زيتية، سجاجيد الجدران.
- مؤثرات كالثلج (مصطنع، زجاج منكسر.

٢.٣.٣ الملابس والأزياء

لا ينبني العمل المسرحي على الديكور فقط، بل يجب أن تتظافر فيه جميع العناصر الأخرى، مثل الإضاءة والماكياج والأزياء، هذه الأخيرة تُعدّ من العناصر الجوهرية في أي عمل مسرحي، كما أن علاقة الإنسان باللباس هي علاقة تلازم، فهو شخص واحد سواء في الحياة التمثيلية أو الحياة الواقعية.

---

(١) الجذب الإيقاعي للإكسيسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، ص ١٨٨.
(٢) ينظر، لسينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز ، ص ٧٤.

ظهرت الأزياء المسرحية أول مرة في العالم القديم؛ حيث استخدمت في المسرحيات القديمة، ويعود تاريخ بدأ استعمال اللباس المسرحي في أعمال أسخيلوس (٥٢٤ ق.م)، إذ كان الممثلون يرتدون لباسا فضفاضا ذا أكمام طويلة، ويضعون أقنعة، وهذا في الملاحم والتراجيديات (الكورس)، أما في الكوميديا كانوا يرتدون ملابس مبطنة بطريقة مضحكة فكانت مسرحيات أريستوفانيس (٤٤٦ ق.م) تتطلب كورس من الحيوانات والطيور، فكانت ترتدي قطعا مناسبة من أجنحة مصنوعة من الريش أو ذيول الخيل [١] وبهذا كان الاهتمام بالأزياء منذ العهد الإغريقي والروماني وحتى العصر الإليزابيتي، وكل عصر كان يرتدي ممثلوه نوعا من الملابس التي تميزه حسب البيئة والأحداث والوضع الاجتماعي للشخصية فمثلا قد تجري الأحداث في حقبة تاريخية معينة، وتكون الملابس وصفا لذلك الزمنكما هو مبين في الشكل أدناه [٢].



(١) الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في عرض مسرحية أجواد أنموذجا، برزوق مذكور، مجلة النص، مجلد ١٠، العدد ٠٢، ٢٠٢٤، ص ٢٦٩

(٢) www.google.com ٠٩:٣٠، ٢٤/٠٥/٢٠٢٤

ومع الوقت تطور اللباس وظهرت مدارس ومصممين يهتمون بالأزياء المسرحية وكل ما يتعلق بها من ألوان وأشكال ونوع القماش وغيره؛ حيث كان اختيار الملابس وفق نظرة فنية جمالية ودقيقة أيضا، لأن الهدف الرئيس من كل التدقيق هو إيصال صورة متكاملة للمشاهد عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصية وبيئتها أيضا، ففي نهاية الأمر تعتبر الملابس نسقا مهما للتعبير عن السياق التراثي والثقافي في العرض المسرحي، لأنها تعكس جوانب مهمة كالهوية، والدين والجنسية أيضا. ولا يتحقق هذا الهدف إلا بتوفر شروط معينة

في المصمم وهي: (١)

- أن يكون دارسا للطرز التاريخي.
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.

أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج ومصمم المناظر ومصمم الإضاءة حتى تكون الملابس منسجمة مع كافة وسائل العرض الأخرى.

يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس عال بالجمال اتجاه اللون والهيكل العام.

٢.٣.٤. الإضاءة:

يُعد المسرح لوحة فنية تشكيلية تتشكل تركيبتها من جميع العناصر الفنية التي تتداخل فيما بينهما، والضوء هو أحد العناصر المرئية

---

(١) ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما، عبد العزيز شويط، مجلة العلامة، العدد الثاني ٢٠١٦، ص ١٣٨.

المساهمة في تكوين العمل الفني البصري أمام الجمهور، لما له من أثر قوي على ألوان الصورة البصرية فوق خشبة المسرح وتحقيق التناغم والمناخ التشكيلي للحدث الدرامي في الوقت نفسه، لذلك يتطلب إضاءة جيدة اثناء العرض المسرحي تثير انتباه المشاهد وهذا الأمر عائد إلى اللون أيضا بصفته عنصرا مهما مصاحبا للضوء كونه يزيد من الإحساس البصري ومن ثم التمييز بين الموجودات القائمة على خشبة المسرح لم تكن الإضاءة المسرحية وليدة العهد الحديث، فلقد اعتمد الإنسان في بداية الإضاءة المسرحية على ضوء النار والشمس لطقوسه الدينية، وكانتا مصدره الوحيد للضوء وهذا راجع لطبيعة المسارح المعمارية المكشوفة وقتها تعبيرا عن زمن النهار وعن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية التمثيلية؛ حيث نجد شيلود مؤيدا لهذا الكلام قائلاً: "لينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح الممتعة وصفاءه الباهت الشاحب، مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله، إلا ما أبعدها من لحظة هي أروع اللحظات لكي يبدأ التمثيل"[(١)] ثم في القرن السادس عشر وبعد تطور العصور تم استخدام أجهزة ضوئية تقنية حديثة لخدمة العرض المسرحي تتميز بالشدة والقوة، مساعدة في ذلك كل عناصر السينوغرافيا خاصة الديكور والممثلين، فكان أول عرض مسرحي مضاء صناعيا في عام (١٥١٤) حيث قدم

---

(١) التشكيل الدرامي للإضاءة، زيتوني بومدين، مجلة النص، المجلد ٠٣، العدد ٠٢، سبتمبر ٢٠١٦، ص ٤٤.

بروسي مسرحية "كالندريا" أمام نابليون العاشر[1] وهكذا إلى أن تطورت أكثر فأكثر، وأصبحت التكوينات البصرية تعتمد على إحداث المطر والحريق والسحاب من خلال الإضاءة، كما توحي هذه الأخيرة أيضا إلى خشبة المسرح بتوقيت الزمان ليل نهار، شتاء والمكان (ساحات، قصور، أسواق).

إن الإضاءة لغة بصرية، تحمل دلالات درامية وجمالية مؤثرة في المشاهد، وكاشفة الموجودات العرض على خشبة المسرح كما أنها تعد إحدى المكملات لتقنيات العرض المسرحي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن هناك مصطلحا آخر بجانب (الإضاءة) وهو (الإنارة) فعلى الرغم من التداخل الكبير بينهما إلا أن هناك فرقا بينهما؛ فالإنارة نقصد بها إزالة الظلام من مكان ما في حين أن الإضاءة تعني توجه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين، وذلك باستخدام الضوء الصناعي، هذا عن الإضاءة بصفة عامة أما عن الإضاءة المسرحية فإنها تبدأ عند انخفاض إنارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي وظهور الضوء على الخشبة، ومن هنا يبدأ المتفرج في الإحساس بالجو الدرامي[2] أثناء مشاهدته للعرض المسرحي كما يتجلى في الصورتين الآتيتين [3]:

(١) المرجع نفسه، ص ٤٤.
(٢) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص ٨٣.
(٣) www.google.com ١٠:٠٠ ،٢٤/٠٥/٢٠٢٤





يعتمد فن الإضاءة على ثلاثة دعائم هي: (١)

- **كمية الضوء: فإن زيادته عن المعدل المطلوب للمشهد، يتسبب في إرهاق المتفرج لذلك لابد على مصمم الإضاءة أن يحسن اختيار كثافة الإضاءة كي يعطي أو يوفر الجو الدرامي المناسب.**
- **الألوان والإضاءة ويلعب دورا أساسيا في تشكيل العرض المسرحي،**

---

(١) ينظر ، السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز ، ص ٨٤.

ففي القرن (١٩م) كانت تستعمل الألوان الدافئة في الكوميديا، أما الألوان الباردة فكانت تخص التراجيديا.

- **توزيع الإضاءة:** وفيه إما تكون الإضاءة عامة تشمل كل مناطق التمثيل، أو تكون الإضاءة خاصة تستعمل في إضاءة مشاهد معينة، أو إبراز الممثل في لحظات درامية معينة، وهي تعرف أيضا بالإضاءة التوكيدية.

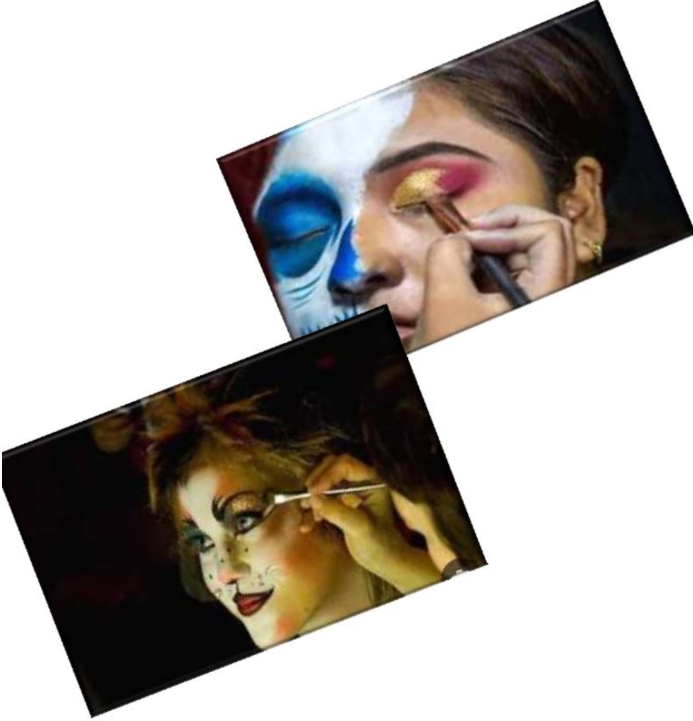
٢.٣.٥. الماكياج:

وهو من بين مكونات العرض المسرحي الضرورية التي تسهم في تعزيز أداء الممثل المسرحي، وجعله أكثر إقناعا وتعبيرا عن الشخصية، سواء أكان ذلك في المسرح أو السينما أو المسلسلات ويوضع على وجه الممثل بناء على الأحداث والقصة وكذلك الفترة الزمنية، وقبل أن نتعرف على مفهوم الماكياج ووظائفه، وجب العودة إلى أصل الكلمة، وهو " (Maken) التي تعني بالفرنسية (Faire)، أما بالعربية فنقول: مكيج، مكيجة والمعنى هو تغيير الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استخدام معاجين وأصباغ ومساحيق و أشياء أخرى (١) تساعد في تغيير صورة ملامح الممثل؛ بحيث تجعله يبدو أكبر سنا أو أصغر بخلاف استخدام الماكياج قديما في المسارح فقد كان اليونان يعرفونه ويستخدمونه لا لتجميل الممثل، الذي كان مقنعا، لكن من أجل تلوين الوجه بدم الحيوان المضحى به بالرماد (٢) ثم تطورت التقنيات

---

(١) المرجع نفسه، ص ٧٩.
(٢) معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٣١٦.

فأصبح الماكياج عبارة عن مساحيق تجميلية تغطي الوجه، تستعمل فيها ألوان لها دلالة تعكس دواخل الشخصيات النفسية كما هو مبين في الصورتين أدناه [1]



بالإضافة إلى مواد أخرى تحفظ بقاء الماكياج الذي يتعرض للأشعة الضوئية الذي هو الآخر له صلة وثيقة بالماكياج، فالضوء أحيانا عند تسليطه على الممثل قد يؤثر على بشرته وقد يؤدي إلى إفساد لونها وشكلها، لذلك وجب أن يكون هناك اتفاق بين مصمم الإضاءة والماكياج معا.

---

(١) https://www.google.com ١٢:٢٣ ،١٣/٠٥/٢٠٢٤

يترجم مصطلح الماكياج (Make-up) أيضا إلى فنية التنكر وتعني التشكيل أو التخفي(١) وهو متعلق بالأدوار في المسرحية فمثلا قد يقوم الرجال بأدوار نسائية أو شيوخ أو عبيد إلى غير ذلك تدعوهم للتخفي في أشكال مختلفة وسبيلهم في ذلك القناع أو الماكياج الذي يضعه الممثل المسرحي فينطق وجهه بالإيحاءات والرموز وهذا كله من أجل الوصول بالشخصية المطلوبة للعرض المسرحي، فنلاحظ أن هناك صلة وثيقة بين القناع والماكياج فكلاهما يسعيان لإخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه (٢) وهذا ما ينطبق على تعريف مصمم الماكياج ياسر سيف في قوله: إن الماكياج ليس تجميليا فقط، بل هو إبراز لشخصية الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح بشكل مخالف لطبيعة هذه الشخصية الأصلية ويحول الممثل إلى عالم الخيال (٣) كما يبين الحالة الدرامية أمام المشاهد للمكياج وظائف متعددة من أهمها : (٤)

- التجميل هذا الاستعمال الاعتيادي للماكياج لا يزال مرغوبا في المسرح، إذ أن فن الماكياج لا يكمن في إبراز حالة الشخص فقط، بل في اجتراح العجائب من خلال الترميم والتحسين.

---

(١) علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، خالد حفصة وأحمد هنائي، مجلة جماليات، مجلد ٠١ العدد ٠٥ ٢٠١٨، ص١٧

(٢) مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، دار الأمام، الرباط، ط١، ٢٠٠٦، ص ٤٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٨.

(٤) ينظر، معجم المسرح، باتريس بافي، ص ٣١٧.

- ترميز الوجه ويعني الاعتماد على نظام رمزي كامل في الانسجام بين الألوان والخصائص الاجتماعية، فمثلا في التقاليد المسرحية الصينية يعتمدون على اللون الأبيض للدلالة على المفكرين، والأحمر للأبطال المخلصين، والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة والفضي للآلهة.
- مسرحة المظهر: إن اللباس الحيوي للممثل، أي الماكياج، يحول الوجه المعبر من وضع لآخر، مداعبا القناع الذي يصبح غير شفاف ولين ليطاوع حركة الوجه بحيث يساعد تعابير الوجه ويرده مظهرها إلى طبيعتها، وتصبح عندئذ خليط من الطبيعة والتصنع.

٣. جدلية العلاقة بين النص الدرامى والعرض المسرحى

بعد رصدنا لمفاهيم النص والعرض، يقتضي الأمر وقفة عند العلاقة بينهما، والكشف عن الجدل القائم بين النص الدرامي والعرض المسرحي، إذ تتسم هذه العلاقة بالتشابك، فهناك من عد النص المكتوب هو الجوهر الأساس للمسرح، في المقابل أصر كثيرون على أسبقية العرض في التعبير، وقبل استجلاء طبيعة هذه العلاقة الجدلية سنقف عن أوجه التداخل والاختلاف بينهما: (١)

النص الدرامى	العرض المسرحى
مادته التعبيرية لفظية	مادته التعبيرية لفظية وغير لفظية
تتم قراءته بشكل تعاقبى دياكرونى خطى	تكون قراءته تزامنية وسنكرونية
يوف مادة سيمائية متجانسة (اللغة)	يوظف مادة سيمائية غير متجانسة (سمعية، بصرية)

(١) ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص ٢٠.

تهيء خشبة المسرح السمعية البصرية، النص الدرامي ليعد المنطلق الأول لقراءة جديدة، هي قراءة العرض، إذ لا يمكن تصور عرض دون نص سابق له، حيث تتحول الخطابات المكتوبة إلى لغة مرئية مسموعة، وأول من أيد قضية النص على حساب العرض هم اليونانيون وعلى رأسهم أرسطو عندما قال: "إن التراجيديا من خلق شاعر وحده، وهي قادرة على أن تصل إلى هدفها دون الحاجة إلى تمثيل وتؤثر فينا عندما نقرأها [١] بحيث تتخذ شكل حوارات لها دلالات مكتملة بذاتها، ذات قيمة فنية مستقلة مشحونة بطاقة لغوية تعبيرية يحتضنها المخرج دون رمي المولود النصي والإساءة إليه.

هناك أيضا بعض الفلاسفة والنقاد المسرحيين الذين يشيدون بالنص المسرحي، ويرجعون ذلك إلى: [٢]

- أن النص يتضمن جوهر العمل المسرحي.
- تلقي النص الدرامي قائم على القراءة التي هي عملية ذهنية عمادها التفكير والتأمل بينما يقوم العرض على الحواس والقراءة.

القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان المثقف الجامح بخياله وإبراز قيمة العمل الأدبية.

فإذا كان للكلمة دور أساسي في النص فإنّ للفعل دور بنائي في المشهد الاستعراضي البصري، فلا يمكن لأي نص مسرحي أن يحيا دون أن يتجسد في عرض مرئي مسموع باعتبار المسرح شكلا من أشكال

---

(١) جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين مجلد ٤٢، العدد ٠٦، ٢٠٢٠.

(٢) ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص ١٣-١٤.

الفرجة، وعليه ظهر تمرد انبثق من المخرجين الذين يميلون إلى الطبيعة البصرية والحركية للعرض، والانتصار للفرجة المسرحية، ويرى هؤلاء أن "ما يحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، أما في النص الدرامي فلا يُعد في نظرهم سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، وقد بلغت استهانتهم بالنص إلى حد الدعوة لإقصائه من المسرح، وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وإمكانية الجسد التعبيرية [١] وهناك عناصر حية في المسرح تدعم النص الدامي غير متوفرة في بنيته السردية.

رفض بعض نقاد المسرح التعامل مع النص المكتوب، ورأوا أن المسرح يمثل الفرجة المسرحية، وهذا ما أكده أرتو (Artaud) في تعريفه للمسرح حينما قال: "هو المسرح الذي يُحرك المتفرج، ويؤثر فيه كما يؤثر الطاعون في الجسم المسرح الحقيقي هو مسرحتواصلي معد، مؤثر، لا يقيد في نص مكتوب، بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار، وتعبر عنها أكثر من اللغة المكتوبة[٢] وهنا يقصد أرتو أن اللغة المسرحية يجب أن تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة، وأن المسرح جاء ليمثل لا ليقرأ.

إن أغلب الذين ينتصرون للنص المسرحى هم الشعراء والكتاب، أما المخرجين فنجدهم ميالين للتمسك بالعرض المسرحي على حساب النص، وقد عبر جيري فيلروفسكي (J.Velrusky) عن هذا الجدل

---

(١) مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص ١٤.
(٢) جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، ص ٤٠١.

العلائقي بقوله: "إن العلاقة بين النص والعرض، علاقة جدلية عضوية، يتجسد فيها النص المكتوب بصورة مرئية ومسموعة على خشبة المسرحفيمكن مسرحة النص وقراءته وتخيله، ولكن يبقى لتجليه على الخشبة بصورة احتفالية الأثر الأكبر في اكتمال العمل المسرحي، كذلك من الصعب بناء عرض مسرحي متكامل دون الرجوع إلى الكتابة التي تحفظه من الضياع والنسيان (١)، نلاحظ من خلال قول جيري أنه على الرغم من انحيازه للعرض المشهدي إلا أننا نجد في كلامه ما يدعو إلى التوفيق بين النص الدرامي والأداء التمثيلي له، لأن كلا منهما يُشكل منظومة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، وعليه نستنتج أنه على الرغم من الاختلاف بين دفتي الخطاب المسرحي، إلا أن ماهيته ظلت تتمحور في عناصر متعددة مشتركة.

ثانيا: أشكال مسرحة التراث في المنجز المسرحى المكتوب للسيد حافظ – نماذج مختارة:

يعد التراث رافدا أساسا من روافد الأمم والحضارات، فهو يعبر عن خصوصية وهوية كل بلد، كونه يضم في طياته حزمة متنوعة من التقاليد الثقافية والفنون، والعقائد والمقدسات والأذواق الجمالية، وكل العادات المتنوعة بفولكلورها، ولغاتها ومعمارها وصناعاتها التقليدية التي يكتسبها الإنسان والتي تثبت مظاهر التميز والاستقلالية لديه، وهذا ما نجده منعكسا في أعمال السيد حافظ، ذلك الكاتب والمقتدر، الذي غاص في عوالم الفن الأدبي والمسرحي على وجه الخصوص، فألف

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٠٢.

الرواية والقصة والمسرح.

خاض السيد حافظ ومن هذا المنطلق تجربة إبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما، فجاءت مسرحياته تمثلا للواقع مستلهما فيها التراث بشتى أشكاله، تناول فيها عدة قضايا عكست صورة المجتمع وركزت على تتبع هموم الإنسان العربي وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات، وقد جاء هذا الوصف على شاكلة الحكي الشعبي والسير الشعبية، والتاريخ أيضا، هذه الأشكال المستمدة من محيطه السياسي والثقافي والنفسي كذلك بالإضافة إلى أن كتابات السيد حافظ اعتبرت مصدرا نفيسا لكل من يريد التزود بالمعارف الثقافية الرفيعة.

نهل السيد حافظ من كل تراث نفيس واستطاع أن يُوظفه عن وعي في إبداعاته المسرحية، فتمرد عن التاريخ المزيف، وحمل هم البحث عن الحقيقة، كما حاول صنع عوالم ثانية لشخصياته والتعبير من خلالها عن صراعاته الداخلية، وعليه سنتوقف عند بعض المسرحيات منها للكبار وأخرى للصغار ومقاربتها نصا وعرضا، وستحاول أن نحيط بأهم الظواهر التراثية الشعبية المتجلية بقوة.

١. إزدواجية التعالق والتشكيل بين المسرح والتراث نماذج منتخبة

ارتبط المسرح منذ بداياته الأولى بالتاريخ، فهو يعد المصدر الأكثر خصوبة وقدرة على معالجة وقائع التاريخ وأحداثه، وارتباطه الوثيق بالقضايا الكبرى التي تشكل مفهوم الانتماء والهوية لدى الشعوب، فهو كما يُعرفه ابن خلدون: "فن" عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية؛ إذ هو يقف على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في

سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا (١) وفي الوقت نفسه، يعد المسرح وثيقة هامة محافظة على التاريخ، بل وقد يتطرق إلى تفاصيل لم تذكرها المراجع التاريخية، هذا لأن التاريخ يمثل أمرا حيويا لدى الشعوب، لذلك نجد في خارطة الإبداع لدينا نحن العرب - كما وفيرا من المسرحيات التي عالجت قضايا واقعية من خلال أحداث وشخصيات تاريخية.

لا نكاد نجاوز الحقيقة لو قلنا أن المسرح في أدبنا العربي بدأ تاريخيا، فأمير الشعراء عندما قدم تجربته في عالم المسرح شعريا كان أم نثريا، كان التاريخ ملاذه الأثير مثل مسرحياته: ("كليوباترا"، "قمبيز"، "مجنون ليلى)، ثم تلاه واقتفى أثره الأديب المسرحي عزيز أباضة فأبدع في مسرحياته التاريخية : (غروب الأندلس"، أخت الرشيد")، ثم جاء بعده علي أحمد باكثير المتكئ على التاريخ في إبداعاته المسرحية: (أحلام نابليون"، "حرب البسوس")، ثم عاصره كذلك متخذا منهجه الأديب نجيب الكيلاني فوجدنا له مسرحية : (على أسوار دمشق، الأسود العنسي)، وبعده أبدع الأديب المسرحي عبد الرحمن الشرقاوي رائعتيه التاريخيتين (الحسين ثائرا"، الحسين شهيدا) والتي تناول فيها موضوع الحكم والسياسة (٢) وعليه نلاحظ أن المسرح والتاريخ يتعالق كلاهما في نقطة تتجاوز التعبير إلى التوثيق التاريخي في تشكيل تراث الأمم

---

(١) مقدمة ابن خلدون، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، تحام كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، مجلد ١، ١٨٥٨ ص٠٨.

(٢) ينظر، المسرح والتاريخ تعالق إبداعي - دراسة تحليلية في مسرحية مماليك للبيع، كمال سعد محمد خليفة، حولية كلية اللغة العربية، مصر، العدد ٢٢، ٢٠١٨، ص ٦١٠-٦١.

وثقافته.

تنطلق الكتابات المسرحية العربية من رؤية تاريخية تختزن علامات لغوية رمزية ذات دلالات متنوعة، تقترب فيها المسرحية من التاريخ في صورته الفنية التي تحمل أحداثها ومواقفها وشخصياتها انساقا مضمرة في تاريخ المتلقي؛ لهذا وجب على المؤلف المسرحي أن يكون واعيا في توظيف لهذه المادة التي يتعامل معها ويحسن استخدامها عندما يتسلل إلى دهاليز التاريخ، لأن الفنان المسرحي (الكاتب)، عندما يستلهم التاريخ، فإنما يستلهمه ليمنحه حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر، ويجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ الحقائق المجردة) فيتخذ منها نواة ينطلق منها خياله المبدع، لينسج حولها رؤاه الإبداعية والخيال المبدع للفنان والأديب هنا يبدأ بالمحسوس، بالحدث المادي إلى الرمز المعنوي [١] عبر تقنية الإسقاط، فيستدعي هنا الأحداث والشخصيات التاريخية العالقة في أذهان الأمة وسلوكياتها.

وعليه يظهر لنا طرف ثالث في العلاقة يقوم على علاقة التفاعل بين ذات الأديب والحدث التاريخي أو الشخصية فينظر الأديب إليها، وينفعل بها أو يتفاعل معها من زاوية خاصة لا نستطيع أن نفصلها عن مشاعر الفنان ومواقفه الذاتية وانتماءاته الفكرية، وتصوراته الفلسفية، وقيمه العقائدية، بل ومزاجه الشخصي، فهو هنا يفسر التاريخ ويعلق عليه ولا ينقله، ومن ثم يودع أفكاره في عمله الفني من خلال هذا البطل أو ذاك

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٩٢.

الحدث التاريخي المقتبس [1] فالبطل هنا يمثل شخصية تاريخية وأداة يوظفها المبدع من أجل أن يخدم قضية ما، أو يقدم رؤية أو فكرة سياسية.

ألفت المسرحية على يد المبدع المسرحي السيد حافظ، وهي مكونة من ثلاثة بور (مشاهد)، تجري أحداثها بين فضاءات مختلفة القصر، المسجد، المحكمة)؛ حيث أن الفضاء الأول يجسده القصر وفيه تدور أحداثه بين شخصية رئيسية وهي: أبو ذر الغفاري الصحابي الجليل صوت الحق وسيف قاطع في وجه الظلم والظالمين وبين شخصيات ثانوية كان لها دور في تحريك أحداث العمل الدرامي وهم:

السلطان فاتك وهو شخصية تظهر في بداية المشهد تتصف بالتسلط وهو شخصية ديكتاتورية ظالمة لشعبه، منافق له متعسف في قراراته، يأكل حق الضعيف.

وشخصية السلطان أبو المجون فيبين لنا الكاتب بعدها الاجتماعي كونه ابن السلطان فاتك في المسرحية، عُرف بلهوه ومجونه وزندقته وتعسه أيضا، كيف لا وهو ابن والده الحاكم الظالم.

أما باقي الشخصيات فتمثلت في زوجة أبو ذر الغفاري، وصاحبه ابن مسعود والقاضي سيف الدين الفاروق القاضي المعزول وأيضا هناك السلطة الكاتمة على أنفاس الناس، مصفقة للباطل، وأخيرا الكورس الذي يقوم بعدة أدوار منها الشرطة السرية، وتارة الشهود، وتارة أخرى حاشية الحاكم وأعوانه.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٦٠٠.

عالج السيد حافظ في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" عدة قضايا اجتماعية وسياسية، مبرزا أهم المشاكل التي كانت تسود ومازالت سائدة في واقعنا العربي حيث الفقر والجهل والاضطهاد، فجاء أبو ذر كشخصية رمزية محاربة لكافة أشكال التعسف الغاشم.

١.١ استدعاء الشخصيات التاريخية الإسلامية في نصوص السيد حافظ المسرحية نماذج مختارة

المتمعن في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري للسيد حافظ يجده يستلهم التاريخ الإسلامي والمتمثل في شخصية أبو ذر الغفاري، هذا البطل الشجاع على أرض الواقع وأرض المسرحية معا، فهو في الواقع صاحب قول حق شجاع، أول من سارع للإسلام واعتنقه، كان غزير العلم، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، كل هذه الميزات النقية الصادقة جعلت الرسول - يحبه كثيرا ويعتبر أول من حياه بتحية الإسلام كان يحمل من الصفات الإيجابية وهموم الإنسان ويدعو إلى الحرية والعدالة البشرية ما جعل الكاتب السيد حافظ يختاره ليكون بطلا لمسرحيته، ورمزا تاريخيا إسلاميا لأي إنسان مضطهد، وليُقدم لنا أيضا شهادة عن زمن الفساد، ففي المسرحية يتحوّل إلى مناضل ثوري يجابه ضد السلطة المتعسفة، التي صدرت حرية التعبير، وجوعت الفقراء والمساكين، ويظهر ذلك في المشهد الأول للمسرحية على لسان زوجته قائلة:

المرأة: يا سيدي

يا منبت الفكر الشريف

يا حلم الرجال الخصيب

ومنبت الفكر الشريف
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة
وسقوف المساكين
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء
وبين الحق والباطل سجون الجلادين
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء
بلا طعام
والموائد تمتد في حدائق القصور الأغنياء
بأطيب الطعام
وأنت هنا تشرف رملا وتأكل رملا وهنا .... (١)

من خلال هذا المشهد السردي نلاحظ أن الكاتب على لسان زوجة أبو ذر يصف لنا حالة الشعب الفقير، الجائع في بلاد النعم، كما يصف أيضا الحكام والولاة الذي يتسيدون البلد ويتركون الناس على حافة الجوع والتشرد، ويدعون أن هذا قضاء من الله؛ طبعا هذا ما يحصل في المجتمعات والبلدان العربية التي يحكمها حكام ظالمون الشعبيهم، استغلوا سلطتهم وطغوا في البلاد فعاثوا فيها فسادا واستبدادا وظلما، فجعلوا معيشة شعوبهم ضنكة بدل العدل بين الناس والسهر على أمنهم وأمانهم.

ويظهر من خلال المشهد السردي أيضا شخصية أبو ذر الغفاري ذو

(١) مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، السيد حافظ دار رؤيا، دط، ٢٠١٨، ص ٠٩.

العقل التنويري الذي جاء لينصح، ويرشد التائهين الناهبين السالبين لحقوق الناس والعباد، مغيرا بلسانه كل آفة سلبية؛ حيث ظهر في المسرحية رمزا للحق رافعا للظلم عن كل إنسان مضطهد تم خنق حريته وامتهان كرامته من قبل الحكام المتسلطين، كما نجد أيضا تحكمهم في رجال الدين وشيوخ المجالس الذين يدافعون عن الدين، ونصرة المظلوم، فنجد في المسرحية السلطان فاتك مخاطبا ابنه يأمره بتشويه سمعة كل رجل دين يدعو إلى الحق ونفيه من البلاد قائلا:

السلطان فاتك: أرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ،
وكلامهم
وثرثرتهم.
وما تبطن ضمائرهم
فإذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا
فانفه وشرده واجعله الزنديق المارق (١)

وهذا ما يحدث اليوم فكل شيخ، أو كل شخص يظهر ليقول كلمة حق، مصيره العقاب إما يعتقل في السجن أو يقتل، أو ينفى بعيدا عن بلاده، ولكن ما كان ليحصل ذلك لولا رضوخ الإنسان الحاكمه، فيستسلم للطغيان، واضعا ربما ـ حجة لذلك أن الأمر لا يعنيه، صامتا عن الظلم، يطيعه كالعبد فيذل نفسه ويهين ذاته، فكيف يتحكم فرد في جماعة كبيرة والإجابة تكمن في قول السلطان مخاطبا ابنه

السلطان فاتك: أي أن اليوم خمر وغدا أمر

---

(١) مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، السيد حافظ، ص ١٧.

أبو المجون أما اليوم ففي الصبح خمر
وفي الظهر خمر
وفي العصر خمر
وفي الليل خمر
والخمر والأمر لا ينفصلان
الأولى تجعلك تتوه
والثانية تجعلك تسود (١)

من خلال هذا الأسطر السردية أراد السيد حافظ بعث شيفرات سياسية للمجتمع تتمثل في سياسة تنويم الشعوب والدال على ذلك لفظة الخمر التي تدل على السكر، وذهاب العقل والتلاعب بالفكر وإلهاء الشعب وإغراقه بعدة وسائل مشغولا، ومفتونا عن حقيقة ما يجري حوله يتيه ويصارع أفكاره التشاؤمية المؤثرة على عقله.

وفي موضع آخر يظهر زيف السلطان الدال على زيف الحكام ونفاقهم في الواقع، فهم يُظهرون عكس ما يقولون إذ يقول سلطان مخاطبا ابنه

السلطان يا بني.. افعل ما شئت
لكن أمام الناس يوم الجمعة وأنت معطر
وأمسك في يدك المسبحة وأطلق البخور وتمتم
الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء
وامام العامة يخرج في ثوب شفاء كالضوء
يتصدق ويصلي (٢)

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦.
(٢) مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، السيد حافظ، ص ١٧

يحث السلطان الحاكم الضال في هذا الشاهد ابنه على النفاق، لينافق شعبه وعهدنا هذه الصورة كثيرا على أغلب حكام العرب اليوم الذين تحكمهم الأهواء والأموال، الذين يُظهرون الإسلام ويخفون الكفر الذي ينتسبون إليه، والذي ينعكس في حكمهم وقراراتهم الظالمة، وقد أظهر السيد حافظ ذلك بشكل فني غير مباشر في مسرحيته هاته.

يظهر أبو ذر في المسرحية وهو يخاطب السلطان بألا يظلم الفقراء ويعتقهم، وألا

يستبيح حرياتهم، ليخلصهم من استبداده لهم قائلا:

أبو ذر يا فاتك أني سأنزل إلى المدينة

سأنزل إلى الأسواق

وأحاصر العامة

يا فاتك سأشهر سيف الحق في وجهك

وسيلتف حبل النار حول عنقك (١)

نزل أبو ذر في هذا المشهد السردي يهدد السلطان بأنه سيكون سيف الحق الذي سيقطعه وحبل النار الذي سيلف حول عنقه من خلال توعية الناس وتحريرهم من سجن هوس الأفكار الراسخة في أذهانهم.

ولكن يد الحاكم كانت أسرع حين أمر أحد رجاله بقتل أبو ذر وهذا ما حصل بعد نفيه لتكون نهايته الموت وحيدا في المسرحية، ويظهر ذلك في قول المؤدي تمثلت في حضور شخصية رمزية تاريخية إسلامية وهي أبو ذر الغفاري المعروف بخصاله الحميدة سواء في العمل الدرامي

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١.

أو أرض الواقع؛ وربما كان الهدف من وراء احتضان السيد حافظ في مسرحياته الشخصيات واقعية هو محاولة المتلقي لاستنباط ثقافته وأيديولوجيته.

عندما نقرأ قصة أبو ذر في الواقع نلاحظ مدى تطابقها مع القصة الفنية في المسرحية ويحيل هذا إلى مدى التزام الكاتب بتفاصيل التاريخ على رغم من اعتماده على تقنيات فنية مسرحية؛ وعليه نرى أن قضية الالتزام بالحقيقة التاريخية قد تباين الرأي فيها فمن النقاد من يرى ألا يتقيد الكاتب بالتفاصيل الجزئية للقصة التاريخية، بل عليه أن يكتفي بالخطوط العريضة للمسرحية ويُؤلف على ضوئها عملاً دراميا، أما الرأي الآخر والذي أعطى الحرية الكاملة بالتصرف في المادة التاريخية لإبراز خياله فيها مثلما يعمله في الحياة، فيخرج عن حرفية الالتزام بالوقائع التاريخية [1] ومعناه أن الكاتب المسرحي له حق التصرف كيفما يشاء في أحداث التاريخ وفقا لمقتضيات فنه.

كما نلاحظ من جهة أخرى أن الكاتب في المسرحية المنتخبة قد أجاد اختيار البطل ذلك البطل الإسلامي الذي يُعد القدوة أو الأنموذج الحي الذي تتجسد فيه القيم الإسلامية وأيضا يرى فيه الكاتب المثال الأنسب لتحصيل فكرته التي تمتزج في عقل المتلقي بالمنفعة والمتعة؛ لأن ما تحمله الشخصية من قابلية للتفسير والتأويل، ولها أثر بارز في التاريخ هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره وهنا يحدث تواصل بين الماضي والحاضر المعاش.

---

(١) وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، غانم حليمة وإيميمون بن إبراهيم، مجلة آفاق سينمائية، الجزائر، مجلد ٠٨، العدد ٢٠٢١، ٠٣، ص٤١٠.

وظف السيد حافظ التاريخ كذلك بنفس توظيفه للتراث في عدة مسرحيات نذكر منها مسرحية العالية والأمير العاشق" التي وظف فيها التاريخ، وظهر ذلك في مقدمة المسرحية على لسان المنادي قائلا [١]:

المنادي يا أهالي القاهرة.. المدينة الظافرة.. البقاء لله.. توفي إلى رحمة الله المستعلي بالله أحمد بن المنتصر بالله بن الظافر بن الحاكم السادس من خلفاء الفاطميين وتولي الحكم الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور بن المستعلي بالله أحمد وهو السابع من خلفاء الفاطميين وبويع بالخلافة من العلماء والحكماء والأمراء.

ومسرحية "ليلة فتح صقلية" التي وظف فيها شخصية نيفرتيتي[*] ومسرحية "حرب الملوخية"، كلها مسرحيات وظفت فيها شخصيات تاريخية بشكل رمزي، ونأخذ مثالا عن ذلك في مسرحية حرب الملوخية" إذ يقول السيد حافظ فيها [٢]:

في ناس حكموا مصر قبل عبد الناصر وكانوا مصريين زيه...

زي مين.

زي صلاح الدين الأيوبي.

دا كردي.

طيب والظاهر بيرس.

---

(١) مسرحية العالية والأمير العاشق الأمر بأحكام الله، السيد حافظ دار رؤيا، د ط ٢٠٢٢، مصر، ص ٠٢.

(*) وهي شخصية تاريخية في الواقع وقد كانت الزوجة الملكية العظمى للملك أخناتون وهو فرعون الأسرة الثامنة عشر دولة مصر الجديدة شارك زوجها في حكم مصر، ماتت جراء مرض أصابها https://artsadanculture.google.com

(٢) مسرحية حرب الملوخية، السيد حافظ، وزارة الثقافة عن الشدة المستنصرية، القاهرة د ط، ٢٠٢٢، ص ٠٨.

دا إيراني فارسي.

طيب محمد علي.

دا تركي.

من خلال هذا الحوار نرى أن السيد حافظ قد وظف عدة شخصيات تاريخية وتراثية في مسرحيته هذه وباقي مسرحياته توظيفا إبداعيا تراثيا تاريخيا رمزيا.

إن توظيف السيد حافظ للتاريخ ليس وصفا جامدا لفترات زمنية بل هو متجدد حسب نظرته ودلالاته التي يحملها مخزونه الثقافي والمعرفي وكذلك باعتبار التراث التاريخي خلفية وليس مجرد مجموعة أحداث ومواقف فقط.

غدا الخطاب المسرحي من هذا المنطلق لدى السيد حافظ إدراكا عميقا للحدث التاريخي، وتتبعا لمجرياته، وتحليلا لمعطياته، وتحقيقا لمسلماته، فقد امتطى صهوة التخييل لبناء عمل درامي ووعي فكري جديد يستنطق ماسكت عنه التاريخ، وينفتح عن جزء هام من الذاكرة الإنسانية، وأيضا لأجل بناء حاضر واع، متحرر ومنفتح.

٢. استحضار السيرة الشعبية في النصوص المسرحية للسيد حافظ قراءة في نماذج مختارة

يمثل المسرح عالما إبداعيا تتماهى فيه جملة من الأشكال السردية الفنية، المتناغمة فيما بينها، حيث تذوب الفوارق، وتمتزج التقنيات، فيحدث تفاعل نصي بينها، ومن بين هذه الأشكال الأدبية ذات الخصوصية السردية التي تقاطعت ومسرح السيد حافظ نجد السيرة الشعبية وبالخصوص سيرة عنترة بن شداد المتمثلة في مسرحيته

"عنترة بن شداد".

تقتضي الدراسة الوقوف على مفهوم السيرة الشعبية وعلاقتها بالمسرح وذلك لكي يتسنى لنا بشكل أكثر وضوحا ولوج هذه السيرة، ثم نقف بعدها بشيء من القراءة والتصفح للمسرحية المنتخبة لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهما.

تشكل السيرة الشعبية عنصرا هاما، ومكونا أساسيًا من مكونات التراث، فهي تعبير فني شعبي، مستقل بذاته، ولسان ناطق اجتماعيا وثقافيا له، فهي صورة تكشف وجه الممارسات اليومية لدى الشعوب، كما أنها تمثل أيضا قناعا يمرر من خلاله المجتمع سلسلة من القيم والأطر التي تنظمه وتحكمه، ويُجسدها أبطالها في الوقت نفسه؛ ولعل ما يميز السيرة الشعبية هو نظام الوحدة الذي يحكمها وما يميزها أكثر عن السيرة النبوية هو إضفاء صفة الشعبية لها.

يحمل لفظ السيرة في دلالته اللغوية معنى الطريقة والهيئة (١) وأيضا يقال "السيرة الطريقة أي سار بهم سيرة حسنة، والسيرة، الهيئة (٢) وفي التنزيل العزيز: (قَالَ خُذْهَا ولا تخفْ سَنُعِيدُها سيرتها الأولى) (٣)، وسير سيرة حدث، أحاديث الأوائل وسار الكلام، والمثل في النار شاع، ويقال هذا مثل سائر ، وقد سير فلان أمثالا سائرة (٤) وعليه نستنتج من

(١) قاموس المحيط، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، مادة س . ي ر ، ج ٠٢، ص ٥٦.
(٢) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة سير، ص ٣٨٩.
(٣) سورة طه، الآية ٢١.
(٤) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة س. ي ر، ص ٣٨٩.

التعريفين أن السيرة تدل إما على الإخبار أو الحكي لمرويات الأوائل، كما أنها اقترنت بحياة الأبطال ومآثرهم، هذا فيما يخص دلالة اللفظة لغويا أما اصطلاحيا فهي تشير إلى الحكايات والأساطير والقصص التي تم تداولها في الثقافة العربية عبر العصور وهي تشكل وحدة حكائيه تتحدث عن مرحلة من مراحل حياة بطل السيرة بكل أفعاله، وأقواله، ومواقفه، وتفاعله مع القضايا المختلفة التي قد تضطره في غالب الأحيان إلى ترك المكان الذي نشأ فيه لحاجة أخلاقية أو إنسانية قد يحقق من خلالها غاية معينة، وعادة ما تكون الأخيرة مرتبطة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية (١) وكذلك تحكي أحوال المجتمع والبيئة التي يعيش فيها كما أنها تعالج موضوعات وقضايا متعددة مثل : (الفقر والظلم الاجتماعي والحريات الفردية وكذلك تستثمر في بنائها الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي الإسلامي.

وعليه جاز القول أن السيرة الشعبية في دلالتها المعاصرة تجمع بين التاريخ والأدب فهي من حيث حديثها عن حياة الأبطال ومآثرهم تُعدّ تاريخا، ومن حيث إنها تحمل طريقة صاحبها في الإنتاج والإخراج والسرد المتلون بثقافته ومنازع لمجتمعه تعد أدبا (٢) أي أن هناك مزيج جامع وتداخل بين السيرة الشعبية والأدب المسرح خصوصا ـ من خلال تماهي الأحداث التاريخية والقيم الإنسانية مع المتخيل الفني في قالب سردي شعبي وهذا ما يميزهما عن بعضهما بعضا، هذا من جهة ومن

---

(١) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، ٢٠٠٢، ص ٨٦.

(٢) تماهي الأجناس الأدبية في السيرة الشعبية وأثرها في حفظ مقومات الهوية العربية، عبد القادر حمراني، مجلة أفانين الخطاب، مجلد ٠٣، العدد ٠٢، ٢٠٢٣، ص ٥٦

جهة أخرى تعد السيرة الشعبية بتحاور مع المسرحمنطلقا مهما للتعبير عن القضايا الواقعية وسيظل أداة قيمة للإسقاطات السياسية والاجتماعية والثقافية وكل ما يتعلق بالسلوك الإنساني وهذا ما تضمنته الكتابات الإبداعية المسرحية لسيد حافظ.

١.٢. قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية نماذج منتخبة

تمكن السيد حافظ في بعض كتاباته المسرحية إن لم نقل جلّها من أن يوجه اهتمامه بالتراث، هذه الملكة الفنية مكنته من هندسة أعمال إبداعية تألق فيها سواء روائيا أو مسرحيا، ومن بين المسرحيات المميزة نجد مسرحية "عنترة بن شداد"؛ هذا النص الدرامي المسرحي الذي يمثل نقطة التقاء بعناصر البناء الدرامي من خلال شخصيات تكشف الواقع وتعريه، ثم تدينه من خلال رفضه لها كونه مزيفا، هذا الواقع الهش اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، جعل السيد حافظ يلجأ إلى التراث ويتكأ عليه في أعماله بحكم الطبيعة التي عاش فيها وتشبع بكل ما هو أصيل ومستمد من أصالة المجتمع المصري إلى جانب اهتمامه بكل ما هو حديث أيضا، وبهذا استطاع الكاتب المسرحي أن يجمع بين قطبين، الأصالة والمعاصرة، وأن يقدم من خلالهما أعمالا مميزة ذات أسلوب متفرد، فضلا عن اهتمامه أيضا بالتقاليد التراثية العالمية.

استطاع السيد حافظ أن يتذوق من أدب العامة البسيط فوجد في السيرة الشعبية متنفسا لأفكاره ورافدا قويا لغاياته التي يسعى لإيصالها لجمهوره ونجد ذلك في مسرحيته الموسومة بـ "عنترة بن شداد".

يمثل العنوان بوابة معرفية وأحد المفاتيح الإجرائية التي تجتمع فيه

البؤر الدلالية المكثفة المجريات الحدث الدرامي داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤر تنشطُ رؤى المتلقي القارئ، ومن هنا فإن عنوان المسرحية في حد ذاته يأخذنا إلى عالم مليء بالبطولات والحمولات التراثية، وهو عالم السيرة الشعبية؛ حيث نرى حضورا لاسم بطل حقيقي في مسرحيته يجسد كل القيم البطولة والشجاعة والثبات والصبر، وهذا ما يعكسه العنوان فقد اختار السيد حافظ لمسرحيته جملة اسمية وهذا يدل على الثبات بخلاف الجملة الفعلية الدالة على الحركة والتي تتسم بالعزيمة ويعكس اسمها أحداث النص المسرحي.

ففي هذا الخطاب المسرحي ومن خلال عنوانه البارز لم نجد صعوبة في معرفة البطل المحوري الذي هو عنترة الذي أعطاه السيد حافظ بطاقة دلالية رسمت نفس معالمه الورقية والواقعية؛ فعنترة هو شخصية من التراث العربي الأصيل وأحد أبطال السيرة الشعبية الشجعان، كان معروفا بين العرب بأخلاقه العالية النبيلة، كما كان يتصف بالكرم والحلم على الرغم من شدة بطشه في الحروب، قد أظهر عنترة في كلا الواقعين، التخيلي والواقعي تميزا في الشجاعة والبطولة والشاعرية والفروسية وهو يمثل أيضا الشخصية القومية الصامدة والمقاومة التي تتغلب على كل الصعاب في سبيل نيل حريتها.

كما نلاحظ أن تلك القيود الموجودة في النص المسرحي لا ترتبط بالدرجة الأولى بالمجتمع القبلي، بل بقضايا إنسانية عامة، بالإضافة إلى أن هناك أسماء شخصيات في المسرحية هي أسماء منتقاة من شخصيات ذات ثقافة عربية مثل: (عنترة بن شداد بطل المسرحية زبيبة أم عنترة عم سالم شخصية شيبوب أخ وصديق البطل والشخصية المساعدة له).

٢.٢ صورة المجتمع العربى في نصوص السيد حافظ المسرحية نماذج مختارة

تعد مسرحية عنترة بن شداد" إحدى أهم النماذج التي أسهمت في تجسيد أفكار الكاتب بتناغم كل عناصرها الدرامية، فموضوع المسرحية قائم أساسا على تصوير الواقع والصراعات المتنوعة التي حدثت فيه؛ فيطرح من خلالها عديدا من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية، فالنص المسرحي هذا عبارة عن خطابات متنوعة الأبعاد والدلالات، ذات أنساق ومضامين مضمرة، ركز فيها السيد حافظ على رسائل شتى وقيم إنسانية في متن مسرحيته منها ما هو فكري ثقافي، ومنها ما هو اجتماعي أخلاقي نذكرها على النحو الآتي:

١.٢.٢. القيم الثقافية التربوية

وهذا ما نلاحظه في المشهد الافتتاحي للمسرحية حيث يمثل مجموعة من القيم الإيجابية التي أراد الكاتب إيصالها للطفل العربي وذلك عن طريق التوجيه والإرشاد والنصيحة، حيث تظهر بعض السلوكيات غير المرغوب فيها وهي تمثل الغزو الثقافي في عالمنا العربي، والذي يمس الفئة البريئة وهي الأطفال عن طريق عدة وسائل منها شاشة التلفاز، وعليه نلاحظ أن الكاتب يبدي تعجبه على لسان الأب فيقول:

الطفل الأول: أريد مشاهدة التلفاز .... جونكر ....

الأم: من جونكر هذا

الطفل الثاني: لا باباي أجمل

الأب: أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جونكر وبيل وسيباستيان ولا

يحفظون أبطال حكاياتنا. (١)

نلاحظ من خلال هذا المشهد سلطة الثقافة الغربية المتمثلة في أفلام الكرتون الموجهة للأطفال والتي تحمل في طياتها رسالة غربية تبعث في نفس الطفل نوعا من التمرد في حياته، يصل به الأمر إلى الانسلاخ عن عقيدته وواقعه الذي يعيش فيه، كما يؤدي أيضا إلى طمس خصوصية هويته وحضارته وتكريس الحياة الغربية في الأكل والشرب والسلوك أيضا، والهدف من كل هذا إضعاف الأسس الثقافية للأمة الواحدة، لذلك وجب تقويم سلوكيات أطفالنا فكرا وسلوكا ومنهجا وهذا ما ظهر في موضع آخر من المسرحية وهو يحث الأطفال بمتابعة سير وحكايات أبطالهم مثل عنترة بن شداد وأبو زيد الهلالي في قوله:

الأب: أين؟

الطفل الأول: في الشارع مع الأصدقاء يحمل كرة القدم في يده)

الأب: اللعب لا يكون في الشارع اللعب يكون في الملاعب. (٢)

ومن هنا نلاحظ تصرف الأب اتجاه ابنه وردة فعله حينما قال له سألعب في الشارع فهنا كانت إجابة الأب القصد منها لكل مقام لباس خاص به، واللعب يكون في الملاعب بارتداء ملابس رياضية خاصة به، وملابس الخروج لها خصوصيتها، وهذا يعد توجيها وارشادا وتربية الوالد لولده أن ينظم نفسه ويعطي لكل شيء قيمته ومكانه الخاص به.

كما نرى أيضا قيمة أخرى من القيم التربوية، تتمثل في قيمة الصدق وعدم الكذب مهما كان الوضع، ويظهر ذلك في المسرحية من خلال هذا

---

(١) مسرحية عنترة بن شداد، السيد حافظ دار رؤيا، دط، ٢٠٢٠، ص ٠٤.

(٢) مسرحية عنترة بن شداد، السيد حافظ، ص ٠٤.

الحوار:

الأب: آه جاءنا ضيوف فسدت اللعبة

فتحي لا تفتح الباب، كأننا لسنا هنا

عم سالم لا يا فتحي ... لا تكذب على ضيوفك افتح لهم الباب. (١)

نلاحظ من خلال هذا المشهد السردي أن العم سالم يحث الولد على الصدق وقول الحقيقة، لأن الصدق مع الله ومع النفس ومع الآخرين من أعلى وأرفع القيم الأخلاقية وهنا رسالة مباشرة من الكاتب يحث فيها الناس وخاصة الأطفال على هذه الجوهرة الأخلاقية التي يدعو إليها ديننا الإسلامي.

على الرغم من أن المسرحية حملت قيما إيجابية جميلة، إلا أنها أظهرت قيما تعسفية كانت ومازالت في عصرنا الحالي مثل: الظلم الاجتماعي، والتمييز العنصري لونا وعرقا) أما من ناحية التمييز العنصري فنستدل ذلك من خلال وصف العم سالم لأم عنترة زبيبة، إذ يقول:

عم سالم هذه زبيبة، أم عنترة عبدة سمراء جميلة من أجمل النساء السمراوات طيبة حنونة عبدة شداد، وأم عنترة شيبوب أخو عنترة من أمه، أبوه مات وبعدها أصبحت زبيبة عبدة شداد وأنجبت عنترة. (٢)

على الرغم من وصف العم سالم لأم عنترة بصفات جميلة تشبعت بها نفسها من جمال وطيبة وحنية إلا أننا نجد بين هذا الوصف كل معاني ودلالات العبودية والنبذ والأسر، ويتضح ذلك من خلال لفظتي (عبدة، سمراء)، ولا ننكر هذا فهذه السلوكيات التعسفية مازالت متجذرة في

---

(١) المصدر نفسه، ص ٠٥.

(٢) مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص ٠٦.

العقل الذكوري في عصرنا اليوم، فهم ينظرون لها أقل شأنا أكثر قصرا، كما يبتزونها داخل دوائر اجتماعية وعاطفية مغلقة، وكل هذا الظلم تحت ما يسمى الثقافة الذكورية، في حين أن الإسلام كرمها وأعطاها جميع حقوقها كإنسانة قبل أن تكون امرأة، ووهبها حق تقرير مصيرها ومساهمتها في التخلص من العبودية.

يعيش عنترة في المسرحية عدة صراعات داخلية نفسية وخارجية أيضا، أما النفسية فتتمثل في إحساسه بالضياع والغربة كون والده لم يعترف به ولا قبيلته أيضا؛ حيث عاني النبذ والعبودية والقهر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تألم لمصاب قلبه وهو حب عبلة إذ يقول في حوار دار بينه وبين أمه:

زبيبة: ما بك؟ تكلم

عنترة: لا شيء ... أريد أن أعرف هذه القبيلة إن أنا ابنها أم غريب عنها.

زبيبة ابنها وفارسها

عنترة: لماذا يبخلون علي إذا، لماذا يرفضون زواجي من عبلة [١]

وتجلت تيمة الحب قول عنترة:

عنترة كنت أحب عبلة منذ الصغر، كنت أراها ملاكا يهبط من السماء.[٢]

اتحدت في نفس عنترة كل الآلام، ألم الظلم من طرف عائلته، وألم حبه لعبلة التي تم رفض أبيها له لعدة أسباب معروفة، لم يكتف هذا التعسف والصراع الذي يعيشه عنترة هنا بل خرج لمقاتلة أعدائه الذين أسروا

---

(١) مسرحية "عنترة بن شداد، السيد حافظ، ص ٠٧.

(٢) المصدر نفسه، صن.

كل الفرسان، وكل عائلته وعائلة محبوبته، ولفك القيد عنهم طلبوا شرطا في قولهم:

فارس القبيلة اسمع يا عنترة لقد قبضنا على أمك وعلى فرسانكم، وعلى أهلكم

جميعا ... وسنفرج عنهم بشرط.

عنترة: ما هو الشرط موسيقى مع تغير الديكور الخيمة عبلة)

عبلة عنترة أين أبي.. أين أمي.. أين أمك.. أين فرسان القبيلة.

عنترة: سجنهم الأعداء جميعا.

عبلة وأنت ماذا تفعل.

عنترة: لا أستطيع أن أدخل القلعة وحدي، لقد وعدتهم بإحضار الفدية[١]

من خلال هذا المشهد السردي نلاحظ أن عنترة قد عاش صراعا وضغطا رهيبا وهذا ما يعكسه الواقع العربي بشكل واضح، وما نشهده اليوم من حروب وسياسات للتجويع والتخويف من قبل الأعداء والخونة أيضا.

وفي نهاية المسرحية تظهر نتيجة هذا الصراع وهو تحقيق عنترة للانتصار بفك أسر السجناء وذلك بتلبية الشرط بعد معاناة كبيرة وصراعات خاضها لكى يصل إلى مبتغاه ويتحدد ذلك في المشهد الآتي:

عبلة: هل أتيت بالدواء.

عنترة: نعم، أحضرت التفاحات الذهبية الثلاث.

عبلة: هيا الآن، لنفرج عن الأهل والأصدقاء وأفراد قبيلتنا.

عنترة: هيا يا عبلة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.

عبلة هيا يا ابن العم تغني عبلة مع عنترة وشيبوب في سبيل الوطن نضحي بالغالي وبأرواحنا وبدمائنا ... بمالنا بكل ما لدينا في سبيل الوطن). [١]

ومن خلال هذه الحوارات نلاحظ وجود عدة مواضيع وقضايا قد تطرق إليها الكاتب وحاول إيصالها بطريقة مشفرة بدايتها من توظيف سيرة عنترة الذي يمثل رمزا للبطولة الإسلامية، والقضايا الإنسانية التي كان يحملها معه والصراعات التي كان يعيشها، من قضية لونه، وعبوديته، والظلم الاجتماعي، وكل فأراد الكاتب من خلال هذا توضيح ونشر الوعي والعدل في الوقت نفسه، وإزالة كل العقد الاجتماعية والمتناقضات التي تحملها.

نحى السيد حافظ المنحى نفسه في مسرحية أخرى بتوظيفه التراث، وبالأخص السيرة الشعبية، وذلك في مسرحيته المعنونة بـ أبو زيد الهلالي، فقد ارتكز فيها أيضا على توظيف البطولة المتمثلة في شخصية البطل أبو زيد الهلالي وهو أحد الفرسان الفحول في السيرة الشعبية الواقعية، وعليه نستشف منه موضوعا قيما وهو الفروسية.

تعد الفروسية وبالضبط الخيل مظهرا من مظاهر الوقار والرفعة عند العرب، وقد احتفى بها العرب في قصصهم وحكاياتهم وقصائدهم لما تتمتع به من حضور قوي، ووصف جميل من قبل الشعراء كونهم تغنوا بجمالها ورشاقتها وإخلاصها، كما أنها رفيقة الفارس البطل في حروبه ومعاركه التي يخوضها دفاعا عن قبيلته ووطنه وهذا ما ذهب إليه السيد

---

(١) مسرحية عنترة بن شداد، السيد حافظ، ص ٤٧٤٦.

حافظ حينما ذكرها في مسرحيته وتغنى بها في قوله على لسان الحيوان الحصان

الحصان: أنا حصان أبو زيد الهلالي... في القديمة كانت فرسة، أما في حكايتنا هذه حصان... أنا الحصان الذي عاش مع أبي زيد الهلالي الحروب الكبيرة والحكايات الكثيرة. (١)

ومنه نلاحظ أن الحصان العربي الأصيل من أنسب الخيول فقد جمع بين الأصالة وجمال المظهر وبين البطولة التي تعد إرثا ثقافيا شعبيا عربيا، وقد عد أبو زيد فارسه الذي يفتخر ويعتز به.

يُذكر لنا الكاتب في المشهد نفسه إلى جانب موضوع الخيل تيمة الكرم والجود التي يمتاز بها العربي الأصيل، ونرى ذلك عندما حل أبو زيد الهلالي وصاحبه مغامس ضيفين على أعربيان ولم يجدا ما يطعمانهما، فاقترح أحدهما على الآخر تضحية بابنته عن طريق بيعها وذلك من أجل إكرام ضيفيهما، ويظهر ذلك جليًا من خلال هذا الحوار الذي دار بينهما:

بهي: ماذا ستفعل؟

مفرح هل لديك أي شيء نبيعه؟

بهي: لا يوجد أي شيء يباع، إلا أنا وأنت والثريا.

مفرح الثريا وكأن الفكرة جاءت إليه).

بهي اسمع يا مفرح بع ابنتك وبثمنها يأكل الضيوف. (٢)

وهذه صفة من صفات الأفاضل التي تغنى بها العرب، وهو يرتبط بمعاني التضحية والإيثار وهذا ما شهدناه من خلال الحوار وهو التضحية بالابنة

---

(١) مسرحية أبو زيد الهلالي، السيد حافظ دار رؤيا، دط، ٢٠١٧، ص ٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠.

مقابل إكرام الضيوف.

كما نجد أيضا مظهرا آخر من المظاهر الشعبية التي كانت تستخدم قديما، وتمثل أحد الوسائل التي يتواصل بها الناس وهي الحمام الزاجل ويتمثل ذلك في المسرحية من خلال إيصال رسالة إلى مغامس على النحو الآتي:

أبو زيد: هل تستطيعين أن ترسلي رسالة إلى مغامس؟

شاة الريم: عن طريق الحمام الزاجل

أبو زيد: رائع .... الآن.

شاة الريم الآن تكتب وهي تمسك حمامة وتغني؛ اذهب يا حمام وسافر.. ووصل عن الأمير وبلغه سلامي. (١)

فهنا نرى أن الكاتب وظف الحمام الزاجل الذي يعد بريدا جويا شعبيا، يتم ربط رسالة في قدمه ويحملها إلى المرسل إليه مهما كانت المسافة وهذه الخدمة تقدم في جميع الحلات خاصة الحروب.

كان هذا التوظيف الفني للتراث الشعبي في كلتا المسرحيتين حسب نظرنا -يستهدف الواقع المعاصر، ولكنه يعرضه في إطار الماضي البعيد الذي صورته لنا السيرة الشعبية في النموذجين المنتخبين.

ثالثا: آليات المسرحة في عروض السيد حافظ المسرحية نماذج مختارة

بعد تطرقنا لمقاربة بعض مسرحيات السيد حافظ المكتوبة واستنبطنا منها مظاهر التراث الشعبي التي استلهمها ووظفها في نصوصه الدرامية المسرحية، لتنتهي هذه الأخيرة بالترجمة على خشبة المسرح، كظاهرة إبداعية تتجسد أحداثها عبر ركح المسرح، وتألف لنا آلاف

(١) مسرحية "أبو زيد الهلالي"، السيد حافظ، ص ٣٠.

الصور البصرية والسمعية لتجسد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها جميع الأفكار والمواضيع عبر مشاهد المتنوعة.

لم يقتصر المسرح عند السيد حافظ على مسرحيات الكبار فقط، بل تعداه إلى فئة عمرية صغيرة، تجعل من المسرح فضاء يحتضن أماله وآلامه وأحلامه، وكذا يُعد وسيلة تربوية توجيهية للطفل، تحت ما يسمى أدب الأطفال وبالخصوص مسرح الطفل الذي سيتضح بعد مقاربتنا أنه ليس فنا عاديا، بل ينبغي الخوض فيه بحرص دائم؛ لأنه يمس فئة حساسة وهي الطفولة وعليه ركز السيد حافظ على إسعاد هذه الفئة وإثراء تجاربه بمواد ثقافية شعبية تمثلت في القصص والحكايات المناسبة لطبيعته التي تميل إلى الحكي واللعب والسماع إلى الأحاجي والحكايات.

تعد المادة الثقافية الشعبية من أهم مصادر المعرفة والترفيه لدى الأطفال، يستقبلونها منذ نعومة أظافرهم عن طريق المشافهة، بالإضافة إلى أن التراث يُعد ركيزة أساسية ومؤثر من المؤثرات الفكرية والعقائدية والسياسية أيضا في شخصية الطفل العربي والمصري على وجه الخصوص، فاستنطاق أدب الطفل خاصة مسرح الطفل - لقضايا مهمة تحمل في ثناياها عقيدة صحيحة وهوية قومية أصيلة.

أدرك السيد حافظ أهمية التراث في أدب الطفل فستلهمه في أعماله المسرحية الخاصة بأدب الصغار محاولا إحياء هذا التراث وربطه بالطفل، حيث أراد من خلال تجاربه المسرحية الوصول إلى عدة أهداف تمس الطفل الصغير بحيث لم يعد مسرح الطفل مجرد نشاط ترفيهي للتسلية فقط بل صار أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقليا وعاطفيا، وجماليا ولغويا وثقافيا، وهو أحد أدوات تشكيل ثقافة الأطفال،

فهو ينتقل للأطفال بلغة محببة نثرا أم شعرا، وبتمثيل بارع والقاء ممتع للأفكار والمفاهيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والرقص والغناء، وكذلك مسرح الطفل مؤسسة فنية تسعى إلى تكوين وبناء شخصية المشاهد الصغير (١) الذي يُعد أهم فئة عمرية يستعد المسرح لتهيئتها ثقافيا وتربويا من خلال نشر الحركة والنشاط والمعرفة عبر نص درامي أو عرض ركحي بأسلوب ماتع، مشوق يثير اهتمام الطفل لشتى المعارف والعلوم، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية والقصص التراثية العالمية، وهذا ما سنجده في المسرحيات التي اخترناها للمقاربة والتحليل.

١. قراءة المسرحية "سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح

تعد قصة "سندريلا والأمير" من أرقى الحكايات العالمية في أدب الصغار، ومن أروع قصص التراث الغربي، ونعرفها كلنا على أنها تلك الفتاة الصغيرة التي تعيش وسط اخوتيها وزوجة أبيها الظالمة ظروفا حياتية صعبة، بعد أن تركها والدها بعد وفاته أمانة لدى زوجته الثانية بعد وفاته، فبدأت هذه الأخيرة تعاملها كخادمة ولم يتبق لها أحد إلا بعض العصافير والفئران الذين أصبحوا أصدقاء لها، يساعدونها في أعمال البيت.

مر زمن معين وفي يوم ما جاء اعلان الملك بأن يزوج ابنه الأمير من احدى فتيات المدينة خلال حفل راقص، تذهب الزوجة الشريرة مع

(١) توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل دراسة تحليلية لنماذج مختارة منى مصيلحي حامد حبرك، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج ٠١، العدد ٠٩، ٢٠١٧، ص ١٤٨.

ابنتيها دون أخذ سندريلا إلى الحفل، عندها تحزن الفتاة المسكينة ولكن كانت المفاجأة أن ظهرت جنية ساحرة قامت بمساعدها لحضور الحفل، وعند وصولها تفاجأ الأمير بجمالها وطلب منها الرقص، فوافقت ورقصت إلى أن دقت ساعة منتصف الليل حينها تذكرت سندريلا أن عليها الرجوع حالا، فخرجت مسرعة دون توديع الأمير ولم تترك له سوى فردة الحذاء تلك، ولكن في الصباح الباكر بحث الأمير وأعوانه عن ساندريلا ووجدوها وتم اللقاء وتزوجها وعاشا سعيدين.

هذا مختصر الحكاية الأصل، أما فيما يتعلق بالتجربة المسرحية فقد أنتج السيد حافظ مسرحيتين، تعد الثانية إكمالا للأولى ليقدم لنا عرضا جميلا مميزا تمثل في مسرحيتين؛ الأولى موسومة بسندريلا والأمير" والثانية بـ "حذاء سندريلا" والأحداث كالآتي:

تدور أحداث المسرحية حول فتاة يتيمة اسمها سندريلا، عاشت الظلم والقهر بعد فقدان والديها؛ يدعى والدها عبد الله وزوجة أبيها تدعى هنود وكانت تعاملها بقسوة، وتميزها عن بنتيها فهيمة ونعيمة وأضحت سندريلا كالخادمة لديهن؛ وفي يوم من الأيام أقيم حفل للأمير نور الدين من أجل اختار عروس له أرادت سندريلا حضور الحفل ولكن زوجة والدها لم تسمح لها بالذهاب، ولحسن حظها خرجت امرأة تدعى أم الخير وساعدتها للذهاب إلى الحفل.

عند منتصف الليل خرجت سندريلا مسرعة دون توديع الأمير وأثناء ركضها سقطت فردة الحذاء منها تاركة إياه ليكون إشارة يجدها بها الأمير، هذا فيما يخص الأحداث الموجودة في الجزء الأول للمسرحية.

أما الجزء الثاني فتدور أحداثه عن فردة الحذاء التي تخص سندريلا فقد

شكل لنا السيد حافظ أحداثا غير الأحداث الموجودة في القصة الأصل، فهنا الوزير الذي يريد تزويج ابنته للأمير قام باستبدال فردة الحذاء بأخرى أكبر لتلائم رجل ابنته، هذا من جهة ومن جهة أخرى أراد الاحتيال عليه وطرده من الحكم، ولكن رغم كل العراقيل استطاع الأمير أن يتزوج سندريلا ويستعيد حكمه، وعاشا بسعادة وهناء.

نلاحظ من خلال المسرحيتين، رغم بساطة التعبير والأسلوب، إلا أنهما يحملان أهدافا ترمز إلى الحب والفرح والشهامة والبطولة، والعدل أيضا، وأن مسرحيتي السيد حافظ قد استقطبت الكبار والصغار على حد سواء، كما أن كتابته المسرحية للطفل قد طبعت بطابع عربي أصيل، وذلك من خلال توظيفه المفردات ذات ثقافة عربية ومثال ذلك اسم المرأة التي ساعدت سندريلا والتي تدعى أم الخير عوض الجنية في الحكاية الأصل، كما نجد أيضا عبارات من القرآن كالبسملة والتوحيد، وكل هذا لتثبيت العقيدة والقيم الإسلامية في ذهن الطفل العربي الصغير وتنشئته تنشئة صحيحة مبنية على الصدق وروح التعاون، والصداقة ومساعدة المحتاجين معتمدا على لغة سهلة بسيطة تساعد قدرات الطفل على الاستيعاب والفهم والإدراك.

٢. جمالية السينوغرافيا قراءة في عروض مسرحية منتخبة للسيد حافظ نماذج منتقاة

إن أول ما يجذب المتلقي أثناء مشاهدته لعرض مسرحي هو مكوناته السينوغرافية ذات الصور السمعية البصرية من أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص)، والعرض المسرحي كفن سينوغرافي يعتمد في نسيجه على مواد ديناميكية، وأدوات درامية تجتمع فيه كل التقنيات

الأدائية والمهارات المتعددة للمثل وكل الفضاءات الموجودة على ركح المسرح، وسنتعرف عليها أثناء تحليلنا للعرض المسرحي.

٢.١ مقاربة في المشهد الافتتاحى للمسرحية:

يطلق عليه أيضا المشهد الاستهلالي؛ وهو أحد الركائز الأساسية التي عمل المؤلف والمخرج على تشكيله، ولا يقتصر على المسرح فقط، بل نجده حاضرا في جميع الأجناس الأدبية والأدائية كذلك كالموسيقى والسينما، وهو يظهر في المسرحية بعدة صيغ سواء مونولوج أو ديالوج، لكن في مسرحيتنا الموسومة بـ: "سندريلا والأمير" ظهر في شكل أغنية وأداء راقص لبعض الممثلين.

تبدأ مسرحية "سندريلا والأمير" بمشهد افتتاحي للمخرج منصور المنصور سنة (١٩٨٣) بالكويت، وهو عبارة عن أغنية جميلة من التراث القديم ذات الإيقاع الطربي المميز، من تلحين طالب غالي وكلمات فلاح هاشم، فمنذ الثواني الأولى للمسرحية نغوص في جو موسيقى راقص، كما هو موضح في الصورة الآتية. (١)



(١) مسرحية ساتريلا والأمير، السيد حافظ https://sdhafiz.blogspot.com

وأضاف عليها المخرج كثيرا من الإيقاع الكلاسيكي، وكأنها تحضير صوتي لما ينتظرنا من أحداث، فلم يأت المشهد الافتتاحي بمحض الصدفة، بل استخدمه الكاتب الرواية قصة سندريلا وتقديمها للمشاهد، بالإضافة إلى التعريف بشخصيات المسرحية ويعبر عن موضع المسرحية في الوقت نفسه.

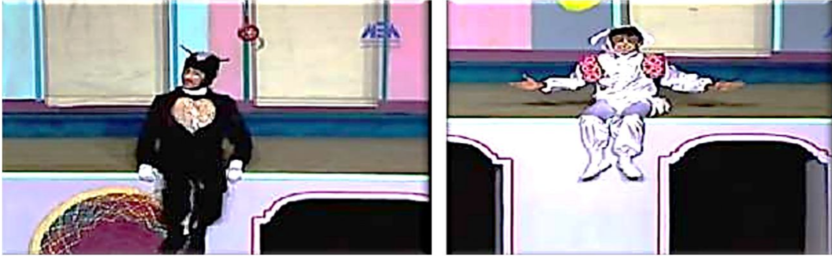
عد المشهد الافتتاحي حلقة وصل تربط دلالات العنوان وأجزاء المسرحية من فصول ومناظر، ومواضيع عبر فيها السيد حافظ فيها عن الفروقات الطبقية التي تمثلت في رغبة والده الذي أراد تزويجه من فتاة نبيلة وغنية، إنها رؤية جديدة تفسر المفهوم الطبقي في المجتمع الذي يتحدد بمكانته الاجتماعية من ملوك وحكام وعامة الشعب.. وكل هذا تجسده أحداث المسرحية التي تعود بنا إلى زمن ماضي، ويعني أن ما سنراه لاحقا يعود إلى ذلك الزمن.

قد يأتي المشهد الافتتاحي قبل فتح الستار أو بعده، وفي المسرحية جاء قبل فتحالستار كما هو مبين في الصورة أدناه (١).



(١) مسرحية ساندريلا والأمير"، السيد حافظ. https://sdhafiz.blogspot.com

تفتح كما قلنا سابقا المسرحية بغناء بعض الممثلين ومعهم طفلة صغيرة ترتدي فستانا أحمرا تغني بصوت طفولي مرحبة بالحضور، ليتغير بعدها الإيقاع الموسيقي ويبدأ في سرد أحداث القصة بشكل غنائي، ونلاحظ في المشهد الافتتاحي أنه احتوى على نسبة كبيرة من الأغنية فيها تقديم للشخصيات ورواية قصة "سندريلا" أيضا، لينتهي المشهد الغنائي بفتح الستار وظهور ثلاثة حيوانات تمثلت في (الأرنب والقط والفأر) كما هو ممثل في الصورتين الآتيتين. (١)



الفصل الثاني

تمظهرات التراث في مسرح السيد حافظ

عكس القصة الحقيقة التي ظهر فيها العصفور بدل القط تقوم هذه الحيوانات كذلك بتقديم وصف شامل لسندريلا على أنها فتاة جميلة وفقيرة ومسكينة، ويصبحون أصدقائها ويساعدونها طيلة أحداث المسرحية إلى جانب امرأة تدعى أم الخير ؛ حيث ظهرت كشخصية مساعدة لسندريلا وهذا هو أحد التغييرات الذي أحدثها السيد حافظ في المسرحية فقد استبدل اسم الجنية الساحرة باسم أم الخير وهذا يتناسب والفئة المشاهدة وهي فئة في عمر الزهور تمثل الطفولة والصدق

(١) مسرحية ساندريلا والأمير"، السيد حافظ. https://sdhafiz.blogspot.com

والعفوية.

٢,٢ جمالية الصورة البصرية والسمعية في بناء العروض المسرحية عند السيد

حافظ نماذج مختارة :

ليس الجمال ليس حكرا على الكلمة والصوت فقط، فالصورة البصرية بمكوناتها عدت شكلا من أشكال التعبير الذي أسهم في بلورة الخطاب الفكري الجمالي، وقد رافقت هذه الأخيرة المسرح منذ نشأته؛ حيث ولد المسرح مرتكزا على مشاهد أدائية خرجت من رحم الطبيعة الإنسانية التي اعتمدت الرقص والغناء في عالمها الواسع، لتنتقل تلك الصورة الواقعية إلى خشبة المسرح مع مرور الوقت، لتشكل فنا بصريا يدرك بالحواس ويعتمد على الصورة البصرية.

تعرف الصورة البصرية بأنها: منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات [١] التي تتفاعل فيها مكونات تركيبية تشكل لنا لوحة وخطابا يحمل إيحاءات دلالية؛ وكتعريف آخر لها فهي: "الهيئة" التي يكون عليها الشيء أو شكله تتم عن طريق حاسة البصر، أو عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التليفزيون، أو في مواقع التواصل الاجتماعي (الفيديو) وهي تركب من الإطار التنظيم الجمالي، (الضوء، الألوان، الأشكال)[٢] وتمثل كل هذه الأجزاء البصرية لوحة

---

(١) ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، سعدية المحسن عابد الفضلي، اشراف عبد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، ٢٠١٠، ص ٠٨.

(٢) الصورة الصحفية دراسة سيسيولوجية، ساعد ساعت وعبيد صبطي، دار الهدى الجزائر، د ط ٢٠١١، ص ٤٥.

بصرية قد تكون طبيعية على خشبة المسرح، وقد تكون مشاهد مسجلة على شاشة التلفاز.

انطلق السيد حافظ في مسرحيته "سندريلا" والأمير" انطلاقة مهمة باتجاه خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع نقدا عميقا ؛ حيث تمحور العرض حول الظلم الاجتماعي والفروق الطبقية وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية تهتم بتوزيعات خاصة بحركات الجسد الخاصة بأداء الممثلين رقص غناء، حوار)، وبتكوينات معمارية للعرض المسرحي الخاصة بهندسة الديكور، كما نجد أيضا صورا استعراضية لأزياء واكسسوارات تشبه إلى حد بعيد ملابس العصر الفيكتوري وهذا أمر طبيعي؛ لأن مركز الحدث يُقام في مكان ملكي وهو القصر، فكل هذه التشكيلات البصرية سنقوم بتفصيلها على النحو الآتي:

١.٢.٢. صورة الممثل بين الإلقاء الصوتى والأداء الحركى

تبنى صورة العرض المسرحي على أساس الصوت والحركة فهما العصب المحوري فيه، وهذا الأمر يعتمد على مكون واحد وهو الممثل، فهو يُعد عنصرا مهما في تشكيل صورة العرض المسرحي من خلال صوته وحركة جسده الإيحائية؛ فالممثل هو الجسد الحي الحاضر والشاغل للفضاء السينوغرافي، وهو المكان الذي يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليه، بشكل يبعث الإثارة والجمالية للمتلقي [١] فهو المتكلم

---

(١) ينظر، إيقاعية العرض المسرحي الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا، عبد الكريم بن عيسى، ص ٨٩.

بلغة الحوار والصوت، وهو المؤدي بحركة الجسد وهو القناع بتعبيرات الوجه، وملامحه ويظهر ذلك جليا في العرض المسرحي "سندريلا والأمير المفعم بمشاهد الرقص والغناء جامعا بين الحركات والوضعيات والإيماءات للمثلين ينظر الصور أدناه [١].



نلاحظ من خلال المشاهد البطلة سندريلا في وسط عامة الناس تغني وترقص في السوق وهو مكان عام، مرتدية تنورة بيضاء وبنية من الأسفل، وهذا اللون (الأبيض) يدل على الطفولة والبراءة والإحساس المرهف، كما يدل على البساطة والنقاء والخير أيضا فهي تغني أغنية تحث فيها عن الأمانة والصدق في التعامل، تحت إيقاع موسيقى شعبي، إلى جانب حركاتها الرشيقة في الرقص، محدثة أثرا تعليميا في نفس المتفرج (الطفل).



يتميز هذا الأداء التمثيلي من قبل البطلة ومساعديها بالحيوية والنشاط وهذا عامل مهم في العرض المسرحي، وهذا ما رأه بريخت أيضا إذ يقول بهذا الصدد إن خشبة المسرح ليست مكانا لحفظ النباتات المجففة،

(١) مسرحية "ساندريلا والأمير، السيد حافظ.

ولا حتى متحفا يزدحم بالحيوانات المحنطة، إن مهمة الممثل هي خلق صور لأناس أحياء مفعمين بالحيوية [١] والنشاط.

وفي نصف المشهد تدخل عليها فجأة زوجة أبيها وتضربها وتوقعها أرضا كما هو

موضح في [٢] الصورة الآتية:



تجسد الصورة هنا كل معاني الظلم والقهر نتيجة اليتم وفقدان الوالدين، وما هو مرئي أمامنا له دور كبير المحتوى النص الدرامي في إيصال غايته وموضوعاته التمثيلية للجمهور وذلك عن طريق أداء الممثل وحركاته الجسدية المتناسقة مع صوته، لأن الصورة البصرية في العرض المسرحي لا تكتمل إلا بوجود اتحاد بين الصورة الصوتية والجسدية معا.

٢.٢.٢. صورة الأزياء والإكسسوارات:

تعد الملابس والإكسسوارات من أهم وسائل تنفيذ العرض المسرحي، فهما الجانب المرئي الشاغل لفضاء العرض؛ حيث تُعد الأزياء جزءًا لا يتجزأ من الخطاب المسرحي، وأيضا في الحياة الواقعية وهي في الوقت

---

(١) تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج محمود أبو دومة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص٦٥

(٢) مسرحية ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

نفسه تعكس التكوينات البصرية للشخصية (الممثل) كما تظهر حالتها النفسية والاجتماعية أيضا إلى جانب ألوان الملابس وطريقة ارتدائها، وعليه تعرف الملابس على أنها "الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء، لتكمل ايحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية، مراعية التناسق بين جميع مكونات الفضاء المسرحي (١) حيث يحمل الذي دلالات درامية تاريخية خاصة بعصر معين أو بحقبة معينة تعزز بذلك جماليات العرض المسرحي.

كما أن طريقة ارتداء الممثلين للملابس تؤثر بشكل كبير على المستوى العاطفي والفكري للجمهور (المتلقي) وبهذا تكون الأزياء والإكسسوارات مفتاحا القراءة الشخصيات (الممثلين) وهذا ما بدى لنا في مسرحية "سندريلا والأمير" حين عكست لنا ملابس الممثلين بيئة الممثل وحالته النفسية فظهرت سندريلا في المشاهد الأولى بملابس رثة ممزقة ذات ألوان باهتة لكونها مجرد خادمة فقيرة وحزينة من الطبقة الكادحة، في المقابل ظهرت زوجة أبيها وبنتيها بملابس حريرية ذات ألوان زاهية ككل النبلاء، إلى جانب الزينة والحلي والأحجار الكريمة التي كُن يضعنها، كما هو موضح في (٢) الصورة أدناه.



تظهر في الصورة فتاة وهي ابنة زوجة والد سندريلا ترتدي فستانا فضفاضا طويلا ممزوجا باللونين الأخضر والأحمر، ناعم الملمس وعلى رأسها ريشة بيضاء مما

---

(١) في الفن المسرحي، جوردن إدوارد كريج تر دريني خشبة مكتبة الآداب القاهرة، ط٢، ١٩٦٠، ص ١١٦.

(٢) مسرحية ساندريلا والأمير "، السيد حافظ.

يوحى على انتمائها إلى طبقة النبلاء.
أما عندما نأتي لمشهد الملك وابنه نلاحظ، بشكل واضح الملابس الملكية وهي تتسم بالرخاء والفخامة والثراء [1] (أنظر الصورة أدناه).



تعكس البيئة التي يعيش فيها الأمير وهي القصر الملكي والبيئة الراقية، فمن غير اللائق أن يلبس الممثل ملابس غير ملائمة لبيئته ومركزه الاجتماعي والثقافي وبيئته الواقعية والمتخيلة، لهذا وضع المختصون في العرض المسرحي بعض الشروط التي يجب أن تتوفر في مصمم الأزياء الذي يختار ملابس الممثلون:[2]

- **أن يكون دارسا للطرز التاريخي.**
- **أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.**
- **أن يبرز تأثير الأسلوب العصري حتى في تصميم الملابس التاريخية.**
- **يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس بالجمال**

---

(١) مسرحية ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.
(٢) ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر - دراسة في حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما، عبد العزيز شويط ونادية كثاف، مجلة العلامة، العدد ٠٢، ٢٠١٦، ص ١٣٨.

اتجاه اللون والخامة والهيكل العام.

يلعب مصمم الملابس إذن دورا هاما في تصميم واختيار الزي المناسب للممثل متوافقا وخصوصياته الثقافية والاجتماعية والدينية والجغرافية والتاريخية.

في نهاية العرض المسرحي ينتصر الخير على الشر، وتصبح سندريلا زوجة الأمير وتنقلب حياتها من القفر إلى الرفاهية، ومن الضعف إلى القوة المتضحة من خلال شكلها ومظهرها، فانتقلت من الملابس الرثة البالية إلى ملابس فخمة راقية وهذا ما توضحه الصورة (١).



ما نلاحظه في الصورة عودة ابتسامة سندريلا بعد الحزن والظلم الذي تعرضت له، وهي ترتدي فستانا زهريا يعلوه تاج الأميرات مرصعا بالألماس؛ حيث نلاحظ في العرض منذ بدايته إلى نهايته أن ألوان الأزياء التي ارتدتها سندريلا، سواء في فقرها أو غناها هي ألوان تعبر عن الطهارة والعفة والبراءة وهذا ما تشترك فيه كل فتاة بسيطة ومتواضعة.

٢.٢.٣. الموسيقى الشعبية

يُعد فن الموسيقى من أرقى أنواع الفنون، وأحد العلامات السمعية الملازمة للعرض المسرحي، بحكم ارتباطها الوثيق بالمسرح منذ نشأته

---

(١) مسرحية ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

عبر التاريخ، فكانت الموسيقى إما عنصرا عضويا في العرض أو مرافقا له، وقد تشكلت على خشبة المسرح بعدة أنواع وأساليب تعبيرية متنوعة، تمايزت فيها كثير من التقاليد التي عرفها العرب، وفي سبيل معرفة أنواع الموسيقى التي وظفها السيد حافظ في مسرحياته وجب معرفة كنه الموسيقى، والموسيقى المصرية خصوصا.

تعد الموسيقى أحد الدعائم الأساسية للصورة البصرية في العرض المسرحي، وفن من الفنون الجميلة التي تضفي جوا موسيقا وروحيا على العرض المسرحي، من خلاله تفهم إحساساتنا العاطفية وأفكارنا الإيديولوجية، وعليه تعرف على أنها: ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة والمتناسبة، بحيث يتركب منها ألحان تستسيغها الأذن، مبنية على موازين موسيقية مختلفة تمنحها طراوة وعذوبة [١].

امتزجت العروض المسرحية للسيد حافظ بعدة مرتكزات بصرية وسمعية، وأكثر ما يميزها هو الإيقاع الفولكلوري المصري الذي اعتمده السينوغرافيون في المسرحيات التي اخترناها للدراسة في هذا الشق الخاص بالموسيقى الشعبية وهي موجهة للأطفال منها : (سندريلا والأمير"، "الشاطر حسن"، "سندس"، "مسرحية علي بابا" وأخيرا مسرحية "عنترة بن شداد؛ حيث اعتمد فيها المؤلف على مقاطع غنائية في نصه إذ أكد الباحثين والمهتمين بسيكولوجية الطفل بأن الموسيقى تساعد على تربية وتنمية ذوق ووجدان الطفل، كونها تعمل على تغيير مزاجه وتلطيفه، فتهدئه إذا كانت ناعمة هادئة وتستثير فيه مشاعر

---

(١) تجليات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، بدار حورية، مجلة النص، المجلد ٠٨، العدد ٠٣، ٢٠٢١، ص٣٠٣

الفرح إذا ما قدمت بهيجة [1] وتبعه الملحن المسرحي بتوظيف التيمة اللحنية بالأسلوب الذي يتناسب وطبيعة موضوعه المسرحي.

بداية مع مسرحية "علي بابا" التي يُفتح ستارها بمقدمة استعراضية غنائية يؤديها باعة السوق وهم يسردون معاناتهم من اللصوص، وفي هذه الأثناء يدخل علي بابا مشاركا في الأغنية التي يتمثل نصها في:

حنا الناس المحتاجين العرجانين .....

حنا.. حنا.. النجدة .....

حنا ... حنا .... حنا .... حنااااا

الحطابين حنا الناس العرقانين التعبانين...

نحن رزقنا على الله ......

سنكافح اللصوص الذي يسرقون السوق......

لن نسكت على المعتدين .... [2]

فكلمات الأغنية من إعداد استقلال أحمد وتلحين المبدعين أنور عبد الله وعبد الله الراشد الذين لحنا أغاني مسرحية الشاطر حسن التي كانت كلماتها من إعداد عبد الأمير

عيسى، وهذا مقطع من نصها يقول:

الحرية .... الحرية ... الحرية بطل شعبي للإنسان بالحرية نعيش أسياد..... بالحرية نعيش أسياد [3]

أما مسرحية "سندس" فكلمات أغانيها من طرف فلاح هاشم والألحان

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٠٧.

(٢) مسرحية "على بابا"، السيد حافظ **https://sdhafiz.blogspot.com**

(٣) مسرحية "الشاطر حسن"، السيد حافظ **https://sdhafiz.blogspot.com**

الموسيقية التصويرية كانت من إعداد طالب غالي وهي مسرحية استعراضية موسيقية عرضت عام (١٩٨٥)، تمثل كلمات أغنيتها في:

سندس ..... سندس ...... سندس .... سندس

يا حباب ما حد يعرف كل الناس .....

يا سندسنا يا حبابة ما حد يعرف كل ناس.....

فتجيب سندس بأداء صوتى للأغنية:

للي جاي ... وللي راح كوخي هذا للكل ....

التعباني هني يرتاح ....

وانا سعيدة بهذه الدنيا. والله سعيدة

فلاحة بأرضي ومرتاحة وسعيدة ..... (١)

بالإضافة إلى مسرحية "عنترة بن شداد" الكوميدية التي تناولت العديد من الحكم والمواعظ، وكاتب كلمات أغانيها عبد الأمير عيسى أما المبدع الذي قام بتلحينها هو سليمان الملا.

جاءت موسيقى مسرحية "سندريلا والأمير لتظهر لنا قصة سندريلا وتعرف لنا شخصيات المسرحية بأبعادها الكاملة، وإبراز القيم الأخلاقية السائدة فيها من تسامح ومحبة وتضامن وهذا ما لاحظناه خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي من توظيف هادف للأغاني الموسيقية التي كانت تتمتع بها كل المسرحيات، خاصة الموجه للطفل، فهي تقترب من لغة الطفل وشخصيته المتميزة بالبساطة في الإيقاع الذي تعدد فيه الآلات الموسيقية وتنوعت بين آلة الناي والدف وآلة الطار العربي لأن المبدع

---

(١) مسرحية "سندس"، السيد حافظ https://sdhafiz.blogspot.com

الملحن قد ركز في توظيفه للحن على الضرب الإيقاعي؛ بحيث يمزج بين الآلات الموسيقية الشعبية، وآلات الأوركسترا وذلك من أجل خلق جو درامي وفني، لتأكيد الطابع الشعبي المصري فقد استدعى السيد حافظ وطاقمه الموسيقى زمن الفن الجميل والحفاظ على الهوية وحفظ التراث أيضا ومن جهة أخرى نلاحظ خاصية مميزة في أغانيه وهي خاصية التكرار فقد اعتمد الملحن على تكرار المقاطع اللفظية كثيرا خاصة من ناحية الأداء الموسيقي، فنجد في كل مسرحية غناء جماعيا تارة، وغناء فرديا تارة أخرى ويحدث ذلك بتبادل أدوار الغناء بحيث يبدأ المؤدي وحده وتكمل المجموعة الأخرى أو العكس.

٢.٢.٤. دور الديكور في مسرحة الحكاية الشعبية مسرحية على بابا أنموذجا:

يلعب مسرح الطفل دورا مهما في ترسيخ القيم الأصيلة التي يطرحها على خشبة المسرح، وهذا راجع لكون المسرح أداة من الأدوات الثقافية التربوية والوسائل الفنية التي تسهم في تنمية قدرات الطفل الناشئ، وتعد الكتابة للطفل الصغير أهم نشاط إنساني حساس، لأنه قبل أن يكون نوعا من التنفيس هو بالدرجة الأولى نشاط تربوي يعمل على تهذيب سلوكياته وذوقه وعليه تتولد لدى الطفل الرغبة في تنمية مشاعره وأفكاره في فضاء واسع مليء بالمتعة والتنشئة التربوية في الوقت نفسه.

والكاتب الفذ هو الذي يستطيع اختيار أفكار تتلاءم والمرحلة العمرية للطفل الصغير لأن أدب الأطفال يُعرف على أنه: شكل من أشكال التعبير الأدبي والفني، له قواعده ومناهجه، سواء ما يتصل باللغة واختيار

الأسلوب المناسب للسن الذي يُؤلّف لها، أو ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو يتصل بقضايا الذوق وطرق التكنيك في صياغة الحكاية أو في فن الكتابة للقصة المسموعة [١] فهو إذا يعالج قضايا في قالب درامي ممتع لذلك عليه اختيار الفكرة الأساسية لمسرحيته وهذا ما عمد إليه في مدونته المسرحية الموسومة بـ: "علي بابا" التي يُعد التراث فيها ثمرة تجاربه وخياله وضرورة ملحة فرضت نفسها على المتلقي خاصة الطفل الصغير، فالموروث الشعبي له مخيلة الطفل كون الحكايات الخرافية والأقوال المأثورة هي أكثر ما يرسخ في عقل الطفل.

شغلت الحكاية الشعبية حيزا كبيرا من نسيج طفولة كل إنسان، كونها أول الفنون السردية التي يتلقاها الطفل في مساره المعرفي الأول على شكل أحجيات، وحكايات تعود بالفائدة الاجتماعية والأخلاقية والتربوية والنفسية والتاريخية عليه، فهي مصدر توعوي وتعليمي بالدرجة الأولى لأنه يوثق كل ممارسات وعادات شعب من الشعوب، وعليه نجد أن للحكاية الشعبية عدة مفاهيم وتعريفات، فقد عرفتها بعض المعاجم الإنجليزية أنها: "حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع تطور العصر وتتداول شفاها، كما أنها قد تحتفي بالحوادث التاريخية أو الأبطال الذيم يصنعون التاريخ [٢] لأنها تحكي واقعا اجتماعيا بأنظمته وحمولاته الثقافية، ومن بين الحكايات الشعبية التي ستكون محل

---

(١) مسرحة الحكاية الشعبية وعلاقتها بتنمية مخيال الطفل صالح قسيس مجلة التعليمة، مجلد ٥، العدد ١٦، ٢٠١٨ ص١٣٩

(٢) الحكاية الشعبية في مسرح الطفل علي الحمداني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨، ص ١٩.

دراستنا هي حكاية علي بابا وأربعون لصا التي تمت مسرحتها من قبل الكاتب المسرحي السيد حافظ، فألف لنا مسرحيته الموسومة بـ مسرحية "علي بابا" كنص وعرض مسرحي أيضا.

تختلف طريقة ديكور مسرح الأطفال عن ديكور مسرح الكبار، فكل ما يخص الطفل يتميز بالبساطة، ففي مسرحية علي بابا أحسن اختار المخرج عناصر ديكوره المختلفة التي تناقش كل معان وفضائل لا تتغير عبر الزمن، إنها مسرحية تمزج صورتها البصرية بين الواقع والخيال، فلقد سعى مصمم الديكور بطريقة تتناسب مع طبيعة المكان وزمان الحدث فنلاحظ في العرض المسرحي انتقال المشاهد بصورة فعلية على خشبة المسرح، فنجد ثلاثة لوحات وهي:

مشهد السوق الشعبي وفيه يظهر الباعة والناس يبيعون ويشترون ويظهر أيضا علي بابا يتناقش ويتحاور مع الناس كما هو موضح في الصورة. (١)



(١) مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ

يبدو الديكور والملابس التي يرتديها الممثلون ذات طابع عربي أصيل، بحيث تعكس روح العصر وثقافته، فظهرت بشكل أكثر جاذبية وعمق وإيحاء، وبهذا توازنت مع الحالة الاجتماعية للشخصيات التي كانت من عامة الشعب، جعلت المخرج يصطحب المتلقي في رحلة بين الزمان والمكان بملابس عربية عريقة ومعبرة عن فانتازيا الحكاية الفولكلورية.

مشهد الصخرة والكنز: وفيه يظهر علي بابا في فضاء واسع وتظهر وراءه صخرة كبيرة، تلك الصخرة التي وجد فيها الكنز مصادفة أثناء تجواله في الغابة، (١) كما هو موضح في الشاهد أدناه.



تتحرك الصخرة فجأة وتنقسم إلى جزأين، فيدخل علي بابا ويخرج منها حاملا الكنز في مشهد جميل بعدما دار حوار بينه وبين نفسه حول أخذ هذا الكنز، فقد تحلى المكان المسرحي بمواصفات مختلفة، ديكور بسيط، ليوصل للمشاهد إحساسا فعليا بالتنقل من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر.

- مشهد بيت علي بابا: فكان هذا آخر مشهد في المسرحية حيث يظهر علي بابا مع زوجته في بيته البسيط، داخلا إليها بلهفة يريد إخبارها

---

(١) مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ

بأنه صار غنيا بفضل الكنز الذي وجده [١]



اعتمد المخرج في ديكور هذه المسرحية على التصوير التفصيلي، وهذا ما توضحه مشاهد العرض المسرحي، بحيث كان بناء العرض وهندسته بسيطة، مررت خطابا مشبعا بالقيم النبيلة كالحفاظ على الأمانة، بالإضافة إلى وجود تيمة التراث داخل العرض من ديكور إلى الملابس ختاما بالفكرة الرئيسية والتي تتمثل في حكاية علي بابا الشعبية، فهنا تتوفر لدينا عدة بنى معرفية تراثية امتزج فيها السرد الحكائي مع التمسرح ليدل على الزخم المعرفي والثقافي للكاتب السيد الحافظ الذي شق لنفسه طريقا تجريبيا نحو التألق في الكتابة الإبداعية خاصة الكتابة المسرحية.

ختاما:

يمكننا القول أن الكتابة المسرحية لدى السيد حافظ سواء على مستوى النص أو العرض قد حملت في طياتها كل معاني التجدد والتعدد في

---

(١) المصدر نفسه.

المعنى والدلالة، إذ سعى الكاتب المسرحي إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري خصيصا، ومناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، أفرز من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعيش، فجاء نقده ثوريا للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بالمقام الأول، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تجسد مقومات الأمة العربية محافظا على خصوصياتها.

فالكتابة المسرحية لدى السيد حافظ تعتمد على البوح الصريح في طرح قضية الإنسان سواء على صفحات النص المسرحي أو على ركح المسرح، ناقش فيها الظلم الاجتماعي والفروق الطبقية وعلاقات الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور (المتلقي) وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة مولدا في نفسه الرغبة في التغيير بدلا من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية فحاور الصوت والموسيقى والديكور والمعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقا لها.

خاتمة

احتفى المسرح العربي بأشكال التراث الشعبي المتنوعة الإنساني، الأدبي الثقافي فجاءت تجربة السيد حافظ الإبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما، فكانت مسرحياته تمثلا للواقع مستلهما فيها التراث بشتى أشكاله، في أعماله المكتوبة والمعروضة؛ ساعيا من خلالها إلى مخاطبة المتلقي ومناقشة قضاياه المعاصرة، وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات بطابع تراثي فرجوي كانت المسرحة سمته الجوهرية، التي جسدت خط تماس بين المسرح والتراث، ونظرا لجمالية التفاعل الحاصل بين هذين القطبين المتجاذبين خلص البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات يمكن عرضها على النحو الآتي:

تعدد مفهوم مصطلح تراث بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، ففي المدلول اللغوي نجده قد ارتبط بالمفهوم المادي والمحسوس للأشياء المتوارثة، أما في المعنى الاصطلاحي فيشير إلى التركة الفكرية والثقافية والروحية المتضمنة في العادات والقيم والتقاليد الشعبية، والآداب والعلوم ومختلف الفنون، لكن مهما تعددت المفاهيم وتنوعت، تبقى لفظة التراث تحمل في أذهاننا كل مضامين الهوية والأصالة والعراقة للأمة ما.

يرجع الاضطراب والتداخل الحاصل بين المصطلحات التراث الشعبي الأدب الشعبي، الفولكلور المأثورات الشعبية الفولكسكندة الثقافة الشعبية، الفنون الشعبية إلى تنوع مواد التراث وتشعبها، لتداخله مع غيره من المصطلحات في الثقافة الواحدة، على الرغم من أن لكل منها دلالتها الخاصة التي تختلف عنه بدرجات متباينة، مما أدى إلى صعوبة

توحيدها، وحسب اعتقادنا أن المصطلح الأكثر شمولا هو التراث الشعبي الذي يمثل وحدة متكاملة بمختلف أقسامه وفروعه، وهو تراث الإنسان الذي شكله عبر التاريخ، الزاخر بمختلف تجاربه وخبارته، وأي فصل في المصطلحات المذكورة فهو لاختلاف المواضيع والتخصصات فقط؛ لذا فالتراث كنز ثقافي مليء بالمعارف المتنوعة والأفكار والفنون ولا حاجة لبتر أجزائه.

ارتبطت المسرحة في أبسط مدلولاتها بالفن المسرحي، لكنها شملت مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تم تحويلها إلى عمل مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكالا تمثيلية، وأصبح مصطلح المسرحة يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: الاستعراض الإخراج، العرض السينوغرافيا) هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك مصطلحآخر يقابل المسرحة وهو الأنسنة التي تعتمد على أنسنة الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع ذات غير عاقلة (المؤنسنة)، مما يجعله يتألف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسية في الإبداع الفني، وبهذا فإن الأنسنة تتعلق بأشياء) كرسي، طاولة في حين أن المسرحة تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحول الذي يُعدّ الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميز بينهما من خلال العرض المسرحي.

انطلقت فلسفة التفاعل بين المسرح والتراث أساسا من فعل التأصيل للمسرح العربي والمصري على وجه الخصوص من خلال الفعل

الفرجوي المسرحي، ومنه فعلاقاتهما ضاربة في القدم ومستمرة في تاريخ المسرح، فكل الإرث الثقافي المسرحي تحوّل إلى تراث وهو بدوره يمثل الأصالة والهوية الحضارية والثقافية، وتعزيز حضوره كقوة باعثة للذات وصانعة لها.

تنوعت أشكال التراث بين العالمية والقومية والمحلية، فكانت الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأقلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي متمثل في خلق مكان للماضي على خشبة الحاضر، وآخر جمالي مرتبط بمعالم النص الإستطيقية من جهة، والثقافية من جهة أخرى، بالإضافة إلى مسرحيات عز الدين جلاوجي التي جسدت التراث المحلي الجزائري بنوعيه المادي واللامادي، والتي لعبت دورا بارزا في شد بنية العمل المسرحي وترابط تقنياته، أما بخصوص معمارية نصه المسرحي فقد طرأت عليه تحولات على مستوى الشكل تمثلت في ظهور مصطلح جديد وسمه بالمسردية؛ التي تعني نص بصري سردي أقرب للرواية والقصة، يجمع داخل عوالمه تقنيات الحكي والوصف، والحوار مهدما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، وبهذا تكون المسردية أحد ألوان الكتابة المسرحية التجريبية.

وظف السيد حافظ التراث الشعبي بنوعيه المادي واللامادي مبلورًا إياه في قضايا معاصرة عايشتها الذات العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص، فقد قدم لنا عدة صور متنوعة في مجال الفنون الشعبية التي اتخذها مادة دسمة لخطابه المسرحي، فوظف شخصيات تراثية وتاريخية، كما أبان أيضا عن بعض التعابير الشعبية كـ: (الأمثال، الحكم،

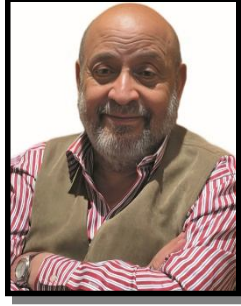
السير الشعبية التي كان لها دور بارز في شد بنية العمل المسرحي، كما استطاع أيضا في منجزه المسرحي أن يُزاوج بين اللغة العامية واللغة الفصحى، كما جمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي وبين حس بناء الشخصيات وتركيب الأحداث وتنوعها، وعليه نرى أن السيد حافظ قد نجح في إبراز أفكاره وانتمائه الفكري من خلال إبداعاته التي صيغت في طابع رمزي ممسرح ومعبر .

حمل المنجز الإبداعي المسرحي لدى السيد حافظ على مستوى النص أو العرض في طياته معاني التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، إذ سعى من خلالها إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري على وجه الخصوص، لمناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، منتجا من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعاش فجاء نقده، ثوريا للواقع الاجتماعي، والسياسي والاقتصادي بالمقام الأول، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تجسد مقومات الأمة العربية محافظا على خصوصياتها.

اعتمد السيد حافظ في منجزه الإبداعي على البوح الصريح، واتجه نحو خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع، مناقشا فيها الظلم الاجتماعي، والفروق الطبقية، وعلاقات الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور المتلقي وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة في التغيير بدلا من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية، فحاور الصوت، والموسيقى والديكور ومعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقا لها.

الملاحق

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله في المسرح والرواية



- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن سرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥.
- حصل على جائزة علاء الجابر في المسرح كرائد من رواد مسرح الطفل ٢٠٢٣ بالقاهرة
- كتب عنه أكثر من ٨٠ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراه.
- دراسات أجنبية خارج الوطن العربى (أمريكا وأوروبا وأسيا) منها :

- "القضية الفلسطينية والمرأة في مسرح السيد حافظ" الرسالة المقدمة في إيرلندا تناولت موضوع القضية الفلسطينية والمرأة في مسرح السيد حافظ. الباحثة بريدجت ويلز قدمت هذا البحث كجزء من دراستها للماجستير. ركزت الرسالة على كيفية تصوير السيد

حافظ للقضية الفلسطينية ودور المرأة في سياق هذه القضية ضمن أعماله المسرحية. (جامعة إيرلندا)

- "الأدب والحرب في مسرح السيد حافظ" كتبها الباحث حميد اسكندر مشهور. رسالة الدكتوراه التى قُدمت في الهند - جامعة شانداجار
- بحث ماجستير حول مسرحية "الشاطر حسن" جامعة ميسوري - الولايات المتحدة

عرض له في مسرح الطفل

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين)	١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر)	١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية ببى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة	١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة	١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة عائشة الكيلانى -	علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة)	
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة :	مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى. أحمد الحجار
- مسرحية (سفروتة في الغابة)	١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى

من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم. محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠

٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- ليالى دبى (جزأين : شاي أخضر - شاي بالياسمين) ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩
٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
٢١- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
٢٢- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
٢٣- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٤- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٥- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

مشروع المسرح الكوميدي:

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس

٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب
١٦. خطفونى ولاد الإيه

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف والقضية المصرية الوطنية ضد الانجليز، تضمن :

- رجال في معتقل
- يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
- واللّه زمان يا مصر
- الأقصى في القدس يحترق
- أحبك يا مصر
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
- مصطفى كامل.
- العزف في الظهيرة.

١٠- عبداللّه النديم.

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلاوالأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) الفارة يويو والقطة نونو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته في الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب
١٩) نوسة والعم عزوز
٢٠) الساحر حمدان.

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم.
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء.
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.
٧) حبيبتى أميرة السينما

٨) إشاعة .
٩) أجازه بابا
١٠) الميراث

ـــــ سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى : ـــــ

١١) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٢) نغم في الحلم الفوضوي.
١٣) تقسيمات مختزنة للشمس
١٤) سقوط حضارة لوط
١٥) الخادمة والعجوز(٦ مسرحيات تجريبية)
١٦) المفتاح
١٧) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف.
١٨) سيزيف القرن العشرين.

ـــــ الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى : ـــــ

١٩) رجل ونبى وخوذة.
٢٠) امرأة وزير وقافلة
٢١) طفل وقوقع وقزح.
٢٢) لهو الأطفال في الأشياء شيء
٢٣) تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
٢٤) خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٥) محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادا
٢٦) تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
٢٧) يا له من عالم مظلم بارد متخبط
٢٨) الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب
٢٩) معزوفة للعدل .. الغائب.

كتب ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة في مجموعة "صراع الألوان. وهى :

١. صراع الألوان

٢. وطن
٣. العلم
٤. حياة مواطن
٥. المرحوم
٦. رداء الأبيض والأسود
٧. طوق الوطن
٨. لا والموت شرفا
٩. مسرحية الثورة
١٠. مسرحيات قصيرة جدا
١١. الإعلام
١٢. الخروج من دورة مياه
١٣. أغنيات قشور الليمون في ميدان التحرير
١٤. تمثال في الميدان
١٥. ذات صباح
١٦. ليلة ٢٨ يناير ٢٠١١
١٧. حوار الجياد المجهدة
١٨. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم
١٩. القبض على ثائر التحرير
٢٠. الثورة – نجم الإنترنت
٢١. المحطة
٢٢. عربة الله
٢٣. سوف تصعد
٢٤. حديث عن رجل
٢٥. الإنسان
٢٦. الأقصى في القدس يحترق
٢٧. من الذي يدق الباب.
٢٨. لا أستطيع أن أسكت
٢٩. أرض اللامحدود
٣٠. رجل مهم وغير مهم
٣١. العزف في الظهيرة

——— مزامير السيد حافظ المسرحية : وهى : ———

٣٢. لعلنا نفلح
٣٣. لعلنا ننجح
٣٤. - لعلنا نفكر
٣٥. مزامير من لغة الصمت (حياة)
٣٦. مزامير من لغة الصمت (انتظار)
٣٧. نعم .. لا
٣٨. محاضرة
٣٩. أنا
٤٠. ذات مساء
٤١. بنفسج
٤٢. الكلمة للأرض أرض الكلمة
٤٣. روما ونيرون
٤٤. سوف نصعد
٤٥. قصيدة
٤٦. النار وعصفور الجنة من الأم.. إلى الفتى الطائر
٤٧. ذات ليل
٤٨. حياة
٤٩. ذات صباح
٥٠. حكاية مدينة الزعفران
٥١. ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري.
٥٢. يوسف بن تاشفين
٥٣. قرية المرفوض في مدبنة الرفض ترفض رفض الأشياء
٥٤. القطار المسافر الى القاهرة على رصيف رقم ٣
٥٥. أغنيات قشور الليمون تلفت أنظار حفل كونسير في متحف الفنون الجميلة في شارع منشأ بمحرم بك بالإسكندرية
٥٦. بوابة الميناء
٥٧. المنشار
٥٨. التحقيق

٥٩. المسافر ٢٠١٨

٦٠. الجراد ٢٠١٨

قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها

١) امرأتان
٢) اكسبريسو
٣) ليلة ليلاء
٤) ليلة الخميس
٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٦) ليلة اختفاء إخناتون
٧) ليلة اختفاء فرعون موسى

ـــــ كما كتب السيد حافظ للمسرح ثلاث مسرحيات مونودراما. وهى : ـــــ

١- اكسبريسو
٢- الخادمة والعجوز
٣- أجازة بابا

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب، عبد الرحمن الأبنودي - فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.

- كوكو ولولو ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفى كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جوازسفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

-فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان / فاروق حسنى وزير الثقافة السابق ،ود / مصطفى عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندي.. ومسرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.

-جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢

١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤
٢٠	ميت غمر	ملك الزبالة	على سرحان	
٢١	قصر ثقافة فاقوس	ملك الزبالة	السيد عونى	٢٠١٠
٢٢	قصر ثقافة بهتيم	ملك الزبالين	اميرة شوقى	

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حالياً مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفى مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحيتان
محمد سالم مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقى مسرحية
على سرحان مسرحية
السيد عونى مسرحية
اميرة شوقى مسرحية

بالإضافة لحوالى ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء

دكتورسعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع

دكتورعباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران

دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبى ذر الغفارى

المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)

دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)

د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)

عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جائزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.

- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦ - ١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير .وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ .سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر – الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

<u>كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :</u>

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.

- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية:

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة: حياة الفهد - إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد - بطولة : منصور المنصور - هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي. ياسر جلال. طارق دسوقى. إخراج / سيد عبيدو. (التليفزيون المصري).

منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالى زايد . محمد وفيق . حنان شوقى . محمود الجندي. إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي. أحمد خليل. سيد عبد الكريم . أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
علاء الدين والأميرة ياسمين	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٣٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح . أحمد عبد الوارث. ضياء المرغنى. هشام عبد الله. ناصر سيف. هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز. تيسير فهمى . أحمد ماهر. وجدي العربى. سيد عبد الكريم . عزة بهاء. تهانى راشد. غسان مطر. هشام عبد الله. ضياء المرغنى. مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر. علا رامى . وجدي العربى . غسان مطر . عايدة عبد العزيز. حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق
مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة – الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة .
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	إذاعة قطر .
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت. إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى

قائمة كتب الدراسات النقدية والرسائل الجامعية
عن أعمال الكاتب السيد حافظ

١- ديناميةالفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ – د.مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى .
٣- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – العراق.
٤- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – العراق.
٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – العراق
٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د.نجاة صادق الجشعمى – العراق ٢٠٢٠م
٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات– إعداد الكاتب: أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٠- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د.ناديه سعدونى ، الجزائر ط ٢٠٢٠م.
١١- الهجنة الأجانسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٢- معارك المسرح "دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
١٣- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ - إعداد: "أسمهان سعودى وسناء نويوية " اشراف د. محمد زعيتري – الجزائر - ط ٢٠٢٠م.
١٤- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجاً – إعداد: عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط ٢٠٢٠م
١٥- صور المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة ونادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٦- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة - مصر.
١٧- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر.
١٨- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.
١٩- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجاً رواية "ما أنا بكاتب" اعداد : د. نجاة صادق الجشعمى - ط ٢٠٢١

٢٠- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب" - ط٢٠٢١.
٢١- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب" - ط٢٠٢١.
٢٢- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط٢٠٢١.
٢٣- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط٢٠٢١.
٢٤- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط٢٠٢١.
٢٥- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط٢٠٢١.
٢٦- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية امرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ – دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.
٢٧- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط٢٠٢٢
٢٨- تشكيل النّص غير الملفوظ فـى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢
٢٩- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين
(د. إبراهيم طه   أ. عبد الله الشيتى   أ. حسن عبد الهادي   د. نادر القنة
أ. وليد أبو بكر   أ. عبد القادر كراجة   أ. ناصر العودة   أ. سليمان الشيخ
أ. ماجد الشيخ)
٣٠- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل
٣١- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ إعداد : سعاد مدانى - نصيرة بن زموري
٣٢- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.
٣٣- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية دراسة بقلم ايمان خالد مهدي عمران – ط٢٠٢٢
٣٤- البناء الفنى في الرواية الممسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط٢٠٢٢
٣٥- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: د. عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف – الجزائر ط٢٠٢١.
٣٦- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – مصر - ط٢٠٢٠م

٣٧- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري
٣٨- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ وسالم بن حميش - ا.د. محمد عبازه
٣٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال - بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢
٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى

د. خلود جبار عبيد	د. نزار شبيب العبادي	م.م. حيدر على الأسدي
أ. سحر الجابري	د. ستارعايد العتابى	م.م. زينب نوري لعيوس
أ. صالح البدري	د. خلود محمود عبود	أ. أحمد سعدون البزونى
أ. يوسف عبود جويعد		

٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى
د. محمد المنصور د. نرمين يوسف الحوطى د. محمد مبارك الصوري أ. آمال الغريب
أ. عبد الله عبد الرسول أ. عماد منصور المنصور أ. صالح الغريب أ. عبد المحسن الشمري
أ. أحمد الرقعى أ. فيصل السعد أ. خليل الوادي
٤٢- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي
٤٣- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د. هاجر مباركى	د. وفاء كمالو	د. سعيدة خلف
د. داليا بدوي	أ. شيماء أحمد رُميح	أ. رضوى جابر شعباناً.
حسن الجوخ	أ. بسنت حسين	أ. مى جمال الشربينى
أ. طايبى فضيلة	أ. خيتوس آسيا	

٤٤- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د. فايزة محمد سعد	أ.د. سيد على إسماعيل	د. عايدي على جمعة
د. كاميليا عبد الفتاح	أ. إيمان الزيات	أ. رضوى جابر
أ. أحمد حنفى	أمل سالم	

٤٥- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى

د. نجاة صادق الجشعمى	أ.د. هاجر مباركى	د. أفكار أحمد زكى د.
سعيدة خلف	د. وفاء كمالو	د. كاميليا عبد الفتاح
د. محمد مخيمر	د. داليا بدوي	د. رائدة العامري
أ. إيمان الزيات	أ. احمد محمد الشريف	أ. سحر الجابري
أ. بسنت حسين	أ. فاديا سلوم	أ. رضوى جابر

٤٦- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- إعداد: نجاة الجشعمى.
٤٧- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٤٨- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا - إعداد : (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)
٤٩- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية- روايات السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٥٠- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا – د. فايزة محمد سعد
٥١- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم
٥٢- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ- سميرة أوبلهى
٥٣- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" – إعداد : عفاف صغيري ونادية زوالى
٥٤- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ- د. وفاء كمالو
٥٥- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ- د. كمال الدين عيد
٥٦- مملكة السرد- دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ- د. إبراهيم بوخالفة
٥٧- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية- د. نادية سعدونى
٥٨- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ- رشا دياب
٥٩- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا إعداد: د. حيدر على الأسدي
٦٠- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ - إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى
٦١- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ- د. إبراهيم أبو خالفة – الجزائر
٦٢- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الأول- إعداد : نجاة صادق الجشعمى

أ.د. مصطفى رمضانى	أ.د عبد الرحمن بن زيدان	د. شنايف الحبيب
أ. محمد السعيدى	أ. نصيرة يعقوبى	أ. عبد السلام بوسنينه
أ.د. عبد الكريم برشيد	أ. الهوارى بن يونس	أ. نعيمة عبد لاوى
أ. محمد المحراوى	أ. ثوريا ماجدولين	أ. سعاد درير

٦٣- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الثانى- إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ. صفاء درويش	أ.د. عبد العزيز خلوفه	أ. نزيهة بن طالب
د. نادية فضمى	أ. فاطمة حاجى	أ. سميرة أوبلهى
أ. سميرة لمسايح	أ. يمينة الراوي	أ. سعاد درير
أ. زروق أحمد	أ. أحمد مرزاق	أ. حميد حقون

أ. فاطمة زكاوى   أ. حليمة حقونى)

٦٤- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

أ. د. ابراهيم بوخالفة   أ. ليلى بن عائشة   أ. هاجر مباركى
د. نادية سعدونى   أ. وافية بولفعة   أ. عائشة حمادو
أ. نصيرة علاك   أ. كلثوم باجى   أ. هيدتش اسماعيل
أ. عبد النّاصر بن بناجى   أ. عبد القادر سرير عبد الله

٦٥- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر   د. وفاء كمالو مصر   أ.د. السعيد الورقى مصر
د. ليلى بن عائشة الجزائر   د. هاجر مباركى الجزائر   د. إبراهيم طه فلسطين
د. منيرة مصباح أمريكا   د. عبد العزيز خلوفة الجزائر   د. نادية سعدونى الجزائر
د. أمال شوقى مصر   د. عائشة حمادو الجزائر   د. ماهر عبد المحسن مصر
د. وافيه بو لفعه الجزائر   د. نصيرة علاك الجزائر   أ. فيصل صوفى اليمن
أ. إيمان الزيات مصر   أ. شوقى بدر يوسف مصر   أ. يوسف عبد المسيح العراق
أ. سعيد فرحات لبنان   أ. شاهيناز الفقى مصر   أ. عبد الله هاشم مصر
أ. شفيق العمروسى مصر   أ. سمير عبدالفتاح مصر   أ. محمود قاسم مصر
أ. السيد الهبيان مصر   أ. أحمد محمد الشريف مصر)   أ. عبد الله الشيتى فلسطين

٦٦- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر   د. ليلى بن عائشة – الجزائر   د. وفاء كمالو – مصر
د. منيرة مصباح - أمريكا   د. لبلبة فتحى – مصر   أ. ايمان حسين – مصر
د. خلود محمود عبود – العراق   د. نرمين يوسف الحوطى   أ. نزيهة بن طالب – المغربأ.
فاطمة حاجى – المغرب   أ. يمينة الراوى – المغرب   أ. أمال الغريب – الكويت
أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب   أ. ايمان الزيات – مصر   أ. بدورذات – مصر
أ. عواطف الزين – الكويت

٦٧- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا.. إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٦٨- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية- السيد حافظ نموذجا- الجزء الثانى إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٦٩- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة - الجزائر

٧٠- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧١- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د. سعد أردش مصر   أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب   أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر

أ. بنيونس الهواري الجزائر د. سميرة أوبلهى المغرب أ. فاطمة زكاوى المغرب
د. أحمد العشرى مصر أ. عادل النادى مصر د. مازن الماحى مصر
أ. أحمد غانم مصر أ. حليمة حقونى المغرب أ. عبد الغنى داود مصر
أ. نصيرة يعقوبى المغرب أ. محمود قاسم مصر أ. محمد يوسف مصر
أ. أحمد الشريف مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر أ. جبارى عبد الرازق- الجزائر
أ. نادية فضمى المغرب أ. أحمد فضل شبلول مصر أ. شنايف الحبيب فلسطين
د. مصطفى عبد الغنى مصر أ. محمد صدقى مصر)

٧٢- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٣- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى- السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
د. طالب عمران المعموري د. رشا غانم أ. سحر الجابري د. نجاة الجشعمى
د. سعيدة خلف د. مصطفى بوخال أ. محمد عطية محمود أ. سليم ميرة
أ. خالد ربعى د. وفاء كمالو أ. أحمد حنفى د. رياض موسى سكران
أ. أشرف دسوقى على د. داليا بدوي د. محمد مخيمر أ. فهمى إبراهيم
د. خالد البوهى د. أدهم مسعود القاق أ. فاديا سلوم

٧٤- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
أ.د. كمال الدين عيد أ. فاديا سلوم د. جميلة رحمانى د. حنان حطاب
د. ستار عايد العتابى د. لبلبة فتحى خليفة د. وفاء كمالو
د. أمجد ريان د. إبراهيم بوخالفة أ. دينا نبيل عبد الرحمن أ.
عواطف الزين أ. فهمى إبراهيم أ. أحمد فضل شبلول
أ. معتز العجمى أ. أمين بكير أ. محمد الدسوقى
أ. سحر الجابري أ. بسنت حسين

٧٥- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب- المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى

٧٦- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٧٧- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.

٧٨- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى- بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .

٧٩- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٨٠- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبو ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨١- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٢- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٣- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول -١٩٩١.
٨٤- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
٨٥- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمة حاجى- المغرب ١٩٩١.
٨٦- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.
٨٧- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار انت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢- ١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
٨٨- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول_ وجدة_ المغرب_ ١٩٩٦.
٨٩- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦- ١٩٩٧. (المغرب).
٩٠- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩- ٢٠٠٠ (المغرب).
٩١- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة " د. عبد العزيز خلوفه. - جامعة محمد بن الله - فاس– المغرب ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ .
٩٢- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ (المغرب).
٩٣- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ " سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي –مصر ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
٩٤- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٩٥- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس
٩٦- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية- السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
٩٧- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية- السيد حافظ نموذجًا– إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

٩٨- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى – الجزائر.
٩٩- بنية الخطاب الروائى - دراسة لنص رواية قهوة سادة للسيد حافظ - رسالة ماستر – ٢٠٢٣-إعداد سميرة معشاشة- جامعة محمد لامين دباغين- سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.
١٠٠- التحليل العملى في النص الروائى ، دراسة لنص رواية نسكافيه – شهادة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد عبد الرحيم خضار- جامعة محمد لامين دباغين- سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.
١٠١- التجريب في الرواية العربية ، رواية لو لم أعشقها للسيد حافظ أنموذجا- رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد بشيري فاطنة- جامعة زيان عاشور بالجلفة- كلية الآداب واللغات والفنون- قسم اللغة وآدابها. الجزائر.
١٠٢- تداولية الخطاب المسرحى للسيد حافظ ، مسرحية يوسف بن تاشفين أنموذجا- تمهيدي رسالة ماستر- ٢٠٢٣- أعداد ماحى عفاف- المركز الجامعى نور البشير - البيض ، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية – قسم الآداب واللغات- الجزائر.
١٠٣- المسافة الجمالية في رواية حتى يطمئن قلبى ، رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد: نهلة بركان ، سارة سكات- المركز الجامعى – تيبازة- معهد اللغة والأدب العربى- الجزائر.
١٠٤- مسرح السيد حافظ بين المسرح الطليعى والمسرح التجريبى - د. محمد عزيز نظمى سالم- مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رويا) - القاهرة- ٢٠٢٣.
١٠٥- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ- مصطفى بوخال- دار خيال - الجزائر – ٢٠٢٣.
١٠٦- اللغة الشعرية فى رواية كابتشينو ، رسالة ماستر- ٢٠١٩- إعداد: ورده عطابى واشراق العمرى إشراف الأستاذ الدكتور العبقرى مفتاح خلوف - جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر.
١٠٧- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر - ج ١ – ط ٢٠٢٣.
١٠٨- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – ج٢ – ط ٢٠٢٣.
١٠٩- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – ج٣ – ط ٢٠٢٣.
١١٠- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – ج٤ – ط ٢٠٢٣.
١١١- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – ج ٥ – ط ٢٠٢٣.
١١٢- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر - ج ٦ - ط٢٠٢٣.
١١٣- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الأول - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣
١١٤- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الثانى - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣
١١٥- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الثالث - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣
١١٦- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الرابع - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣

١١٧- حكايات أحفادى (القصَّة القصيرة والقصة القصيرة جدا) – السيد حافظ – ط ٢٠٢٤
١١٨- تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١١٩- التداخل الحضاري وتجليات جماليات السرد في الفكر النقدي - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٢٠- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
١٢١- الصراع الدرامى في مسرح السيد حافظ التجريبى – مسرحية بوابة الميناء - د. محمد السيد عبدالعاطى دحريجة – ٢٠٢٤ كلية الآداب- جامعة عين شمس – القاهرة – مصر
١٢٢- الخطاب السياسى في مسرحية بوابة الميناء للسيد حافظ – اعداد : ليندا زهير – اشراف د. محمد زعيترى – ط ٢٠٢٤ - الجزائر.
١٢٣- آليات التجريب في رواية لو لم أعشقها عند السيد حافظ - اعداد : الربيع سعدون - حسان بن الصيد – اشراف د. محمد بن صالح – ط ٢٠٢٤. جامعة محمد بوضياف – المسيلة - الجزائر - كلية اللآداب واللغات – قسم اللغة العربية.
١٢٤- خصوصية الكتابة الروائية لدى السيد حافظ مسافرون بلا هوية أنموذجًا – إعداد (أمينة بوسيف وسعاد بن حميدة - تحت إشراف : د. عطى الله الناصر) كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية جامعة ابن خلدون تيارت – الجزائر (٢٠٢٠ – ٢٠٢١)
١٢٥- البنية الدرامية في مسرح الطفل مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران للسيد حافظ - إعداد زوليخة بساعد و هاجر عبدي – برئاسة اللجنة د. بوزيد رحمون - كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية - جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر. (٢٠١٧-٢٠١٨)
١٢٦- سيمياء بناء الشخصية في رواية ليالى دبى "شاي بالياسمين" للسيد حافظ – إعداد : رانيا سحنون - بسمة زريق – مشرفًا على الرسالة : د. خلوف مفتاح – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر. (٢٠١٨-٢٠١٩)
١٢٧- تداخل الأجناس الأدبية في رواية (قهوة سادة) للسيد حافظ إعداد : غنية ولهى – سمية حملاوي – أ.د. بوزيد رحمون – أ.د. عزوز ختيم - جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر. (٢٠١٨-٢٠١٩)
١٢٨- الحبكة الفنية و الدرامية في المسرحية العربية " الخادمة والعجوز " إعداد : إيمان جبارى ، أ.د. عليوي عمر رئيسا – أ.د. خلوف مفتاح مشرفا ومقررا – أ.د. مهدى عمار مناقشاً – جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠١٧-٢٠١٨)
١٢٩- هندسة الشخصيات في رواية "وهمت به" للسيد حافظ إعداد الطالبتين : آية سلينى - نُسيبة بربيش ،رئيسًا : د. عليوي عمر مشرفًا : د. بوزيد رحمون ممتحنًا : د. شبلى خالد - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٠ – ٢٠٢١)

١٣٠- تجليات التداخل النصى في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" إعداد : كفيلة طاهري - بشرى خرفي – رئيس اللجنة د. سعاد طالب – مشرف ومقرر د. أسماء غجاتى – د. نورالهدي حلاب ممتحنا. (٢٠٢٠ – ٢٠٢١)
١٣١- جماليات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل " مسرحية سندريلا والأمير " للسيد حافظ أنموذجًا – إعداد الطالبتين : مفيدة بودهوس - ريمة بلفريطس - جامعة جيجل قطب تاسوست - جيجل - كلية الآداب واللغات الأجنبية - قسم الأدب العربى ٢٠٢١ – ٢٠٢٢.
١٣٢- إيقاعات متفردة على هامش روايات الكاتب السيد حافظ – بقلم أ. منى عارف - ٢٠٢٤.
١٣٣- المهاجر إلى الغد - السيد حافظ "خمسون عاما من التجريب في المسرح والرواية" بقلم أحمد محمد الشريف ٢٠٢٤
١٣٤- التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سوريا بقلم : نواف يونس - د. أدهم مسعود القاق- د. عبير خالد يحيى - فاديا سلوم - داود أبو شقرة – ط ٢٠٢٤.
١٣٥- اللغة الشعرية في مسرح الطفل عند السيد حافظ - إعداد الطالبتين : صبرينة نصري - نجـود نصري ، رئيسًا د. عزوز ختيم ، مشرفًا د. مفتاح خلوف ،ممتحنًا د . محمد زعيتري - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠١٨ – ٢٠١٩)
١٣٦- السيد حافظ أيقونة دراما الطفل دراسة بقلم : د. أحمد محمود أحمد سعيد – جامعة المنيا – مصر – ٢٠٢٤.
١٣٧- وتيرة السرد في رواية " كل من عليها خان " للسيد حافظ- إعدادالطالبتين : نجاة حملاوي – نرجس بن خليفة رئيسًا د. خليفة عوشاش ،مشرفًا د. عمر عليوي ، ممتحنًا د. زكري بحوص - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٢ – ٢٠٢٣)
١٣٨- جماليات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل في مسرحية سندس للسيد حافظ – إعداد الطالبتين : أمال قندوز - فاطنة بوكركب ، رئيسًا : د. أحمد أمين بوضياف ، مشرفا : د. حالب نور الهدى ،ممتحنا : د. عمر عبد الكريم -
١٣٩- جماليات السرد في مسرحية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ – إعداد الطالبتين : إيمان خشاب - وسيلة بن زاوي – رئيسًا : أ.د. بوزيد رحمون – مشرفا : د. لعلجة هذلى – ممتحنا : د. عثمان مقيرش - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٢ – ٢٠٢٣)
١٤٠- المرأة بين التسلط والقهر في مسرح الطفل - دراسة مقارنة – أنموذجًا - (سندريلا والأمير) للسيد حافظ ، (سندريلا والجنايني) لعامر على عامر ، (حلم سندريلا) لعلى خليفة ، إعداد : د. راندا حلمى السعيد - مدرس علوم المسرح - قسم العلوم الأساسية - كلية رياض الأطفال - جامعة دمنهور - جمهورية مصر العربية ط.٢٠٢٤.
١٤١- دلالة المفارقات الموضوعاتية في أعمال السيد حافظ الروائية – "وهمت يه " أنموذجًا – إعداد : د. نادية سعدونى – الجزائر. ط ٢٠٢٤

دراسات أجنبية خارج الوطن العربى (أمريكا وأوروبا وأسيا)

١- "القضية الفلسطينية والمرأة في مسرح السيد حافظ" الرسالة المقدمة في إيرلندا تناولت موضوع القضية الفلسطينية والمرأة في مسرح السيد حافظ. الباحثة بريدجت ويلز قدمت هذا البحث كجزء من دراستها للماجستير. ركزت الرسالة على كيفية تصوير السيد حافظ للقضية الفلسطينية ودور المرأة في سياق هذه القضية ضمن أعماله المسرحية. (جامعة إيرلندا)

٢- "الأدب والحرب في مسرح السيد حافظ" كتبها الباحث حميد اسكندر مشهور. رسالة الدكتوراه التى قُدمت في الهند - جامعة شانداجار تناول العلاقة بين الأدب وتجارب الحرب من خلال مسرحيات السيد حافظ ،وكيف تعكس تلك الأعمال الآثار النفسية والاجتماعية للحرب على المجتمعات.

٣- بحث ماجستير حول مسرحية "الشاطر حسن" جامعة ميسوري - الولايات المتحدة

مشاركات

- شارك في مهرجان قرطاج (تونس)
- مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان القاهرة
- مهرجان أبو ظبى
- مهرجان مطروح
- مهرجان الإسكندرية
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

التكريم والجوائز:

- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- حصل على جائزة علاء الجابر في المسرح كرائد من رواد مسرح الطفل ٢٠٢٣ بالقاهرة
- تكريم المهرجان القومى للمسرح المصري عام ٢٠١٨

العنوان : ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

صدر من سلسلة دراسات و بحوث
فى مسرح و روايات السيد حافظ

١- التحليل السردي في رواية شط اسكندرية يا شط الهوي – للسيد حافظ – إعداد : نسرين بوشناقة – آمنة خناش – د. بوزيد رحمون مشرفًا ومقرراً – كلية الآداب واللغات – قسم اللغة والأدب العربى - جامعة محمد بوضياف – بالمسيلة – الجزائر.

٢- سيمياء بناء الشخصية في رواية ليالى دبى "شاي بالياسمين" للسيد حافظ – إعداد : رانيا سحنون - بسمة زريق – مشرفًا على الرسالة : د. خلوف مفتاح – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر. (٢٠١٨-٢٠١٩)

٣- تداخل الأجناس الأدبية في رواية (قهوة سادة) للسيد حافظ إعداد : غنية ولهى – سمية حملاوي – أ.د. بوزيد رحمون – أ.د. عزوز ختيم - جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر. (٢٠١٨-٢٠١٩)

٤- الحبكة الفنية و الدرامية في المسرحية العربية " الخادمة والعجوز " =إعداد : إيمان جبارى – أ.د. عليوي عمر رئيسا – أ.د. خلوف مفتاح مشرفا ومقررا – أ.د. مهدى عمار مناقشاً – جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠١٧-٢٠١٨)

٥- توظيف التراث في مسرحيات السيد حافظ – إعداد : وحيدة بلقفصى - إيمان عبد اللاوي – د. بوشلالق حكيمة - اشراف د . خلوف مفتاح – ممتحنا د. محمد زعيترى - كلية الآداب واللغات - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر.

٦- هندسة الشخصيات في رواية "وهمت به" للسيد حافظ إعداد الطالبتين : آية سلينى - نُسيبة بربيش رئيساً : د. عليوي عمر مشرفًا : د. بوزيد رحمون ممتحنًا : د. شبلى خالد - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٠–٢٠٢١)

٧- تجليات التداخل النصى في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" إعداد : كفيلة طاهري - بشرى خرفي – رئيس اللجنة د. سعاد طالب – مشرف ومقرر د. أسماء غجاتى – د. نورالهدي حلاب ممتحنا. (٢٠٢٠–٢٠٢١)

٨- جماليات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل " مسرحية سندريلا والأمير " للسيد حافظ أنموذجًا – إعداد الطالبتين : مفيدة بودهوس - ريمة بلفريطس - جامعة جيجل قطب تاسوست - جيجل - كلية الآداب واللغات الأجنبية - قسم الأدب العربى ٢٠٢١–٢٠٢٢.

٩- المهاجر إلى الغد - السيد حافظ خمسون عاما من التجريب في المسرح والرواية – بقلم أحمد محمد الشريف – القاهرة ٢٠٢٤.

١٠- إيقاعات متفردة على هامش روايات الكاتب السيد حافظ – بقلم : منى عارف – ط٢٠٢٤.

١١- التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سوريا - بقلم: نواف يونس - د. أدهم مسعود القاق- د.عبير خالد يحيى -فاديا سلوم - داود أبو شقرة – ط ٢٠٢٤.

١٢- اللغة الشعرية في مسرح الطفل عند السيد حافظ - إعداد الطالبتين :
صبرينة نصري - نجــود نصري ، رئيساً د. عزوز ختيم ، مشرفًا د. مفتاح خلوف ، ممتحنًا د. محمد زعيتري - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات (٢٠١٨ – ٢٠١٩) ط ٢٠٢٤.

١٣- السيد حافظ أيقونة دراما الطفل دراسة بقلم : د. أحمد محمود أحمد سعيد – جامعة المنيا – جمهورية مصر العربية – ٢٠٢٤.

١٤- وتيرة السرد في رواية " كل من عليها خان " للسيد حافظ- إعدادالطالبتين : نجاة حملاوي – نرجس بن خليفة رئيساً د. خليفة عوشاش ،مشرفاد. عمر عليوي ، ممتحناً د. زكري بحوص - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٢–٢٠٢٣)

١٥- جماليات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل في مسرحية سندس للسيد حافظ – إعداد الطالبتين : أمال قندوز - فاطنة بوكركب ، رئيساً : د. أحمد أمين بوضياف ، مشرفا : د. حالب نورالهدى ،ممتحنا : د. عمر عبد الكريم - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٣–٢٠٢٤)

١٦- جماليات السرد في مسرحية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ – إعداد الطالبتين : إيمان خشاب - وسيلة بن زاوي – رئيساً : أ.د. بوزيد رحمون – مشرفا : د. لعلجة هذلى – ممتحنا : د. عثمان مقيرش - جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر - كلية الآداب واللغات. (٢٠٢٢ – ٢٠٢٣)

١٧- المرأة بين التسلط والقهر في مسرح الطفل - دراسة مقارنة – أنموذجًا - (سندريلاوالأمير) للسيد حافظ ، (سندريلا والجناينى) لعامر على عامر ، (حلم سندريلا) لعلى خليفة ، إعداد : د. راندا حلمى السعيد - مدرس علوم المسرح - قسم العلوم الأساسية - كلية رياض الأطفال - جامعة دمنهور - جمهورية مصر العربية ط.٢٠٢٤.

١٨- دلالة المفارقات الموضوعاتية في أعمال السيد حافظ الروائية – "وهمت يه " أنموذجًا – إعداد : د. نادية سعدونى – الجزائر. ط ٢٠٢٤.

١٩- الأبعاد الفنية والجمالية في المسرح التجريبى "نموذجًا السيد حافظ" - بنيونس الهواري– المغرب– ٢٠٢٤.
٢٠- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو" للسيد حافظ– د. ربيعة حنيش– الجزائر.
٢١- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية في المسرح التجريبى.. السيد حافظ نموذجا– د. نجاة صادق الجشعمى - دراسات نقدية– ٢٠١٨.
٢٢- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس– رؤى نقدية - ٢٠٢١.
٢٣- إشكالية وتمازج ملامح العشق المقدس والمدنس– نموذجًا– رواية "لو لم أعشقها"
٢٤- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى مسرحية "أبوزيد الهلالى" للسيد حافظ نموذجا - إعداد: سعاد مدانى نصيرة بن زموري - مسرحية "أبوزيد الهلالى" نموذجًا - دراسات نقدية.
٢٥- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء الأول - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٢٦- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء الثانى - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٢٧- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء الثالث - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٢٨- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء الرابع - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٢٩- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء الخامس - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٣٠- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء مصر- الجزء السادس - كتاب وأدباء ونقاد مصر - دراسات نقدية.
٣١- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف– الجزائر– ط ٢٠٢٠م.
٣٢- امبراطورية المسرح– دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى، الجزائر ط ٢٠٢٠م.
٣٣- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين - أعداد وتقديم: أ. د. ابراهيم بوخالفة.

٣٤- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى.
٣٥- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية دراسة بقلم : ايمان خالد مهدي عمران –جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – العراق - ط ٢٠٢٢.
٣٦- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – مصر - ط ٢٠٢٠م.
٣٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف : د. عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف– الجزائر ط ٢٠٢١.
٣٨- البناء الفنى في الرواية الممسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢
٣٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال - بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢
٤٠- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ - إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى –جامعة محمد بوضياف – المسيلة - الجزائر.
٤١- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا - عبد الحق قرطيط - اشراف د. يونس لوليدي – جامعة سيدى محمد بن عبد الله – كلية الاداب والعلوم الإنسانية – فاس – المغرب - ط ٢٠٢٠م.
٤٢- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة – الجزائر.
٤٣- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى.
٤٤- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب" اعداد : د. نجاة صادق الجشعمى - ط ٢٠٢١
٤٥- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - إعداد : نجاة الجشعمى.
٤٦- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا - إعداد : (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)
٤٧- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا – د. فايزة محمد سعد.
٤٨- تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

٤٩- التداخل الحضاري وتجليات جماليات السرد في الفكر النقدي - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
٥٠- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة - مصر.
٥١- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "الجزء الأول" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى .
٥٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "الجزء الثانى" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى .
٥٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فـى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢.
٥٤- تمثيلات التجريب فى المسرح العربى المعاصر – السيد حافظ أنموذجًا – د. عبد الستار عبد ثابت - عميد كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة – العراق .
٥٥- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ- د. إبراهيم أبو خالفة – الجزائر.
٥٦- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى – الطبعة الأولى.
٥٧- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى – الطبعة الثانية.
٥٨- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - الجزء الأول - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د جميلة مصطفى الزقاي – الجزائر.
٥٩- مسرح الطفل في الكويت بين التنوع الدلالى والترايخ والإخراج – الجزء الثانى – اعداد : د. نجاة صادق الجشعمى – تقديم د. فايزة سعد - القاهرة.
٦٠- التجريب والتأسيس فى مسرح السيد حافظ - أ.د. عبد الكريم برشيد – المغرب .
٦١- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ - إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري – الجزائر - ط ٢٠٢٠م.
٦٢- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ - د. وفاء كمالو – مصر.
٦٣- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى - مصر.
٦٤- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ - د. كمال الدين عيد – مصر.
٦٥- الحاكم بأمر الله بين الرواية والمسرح – دراسة مقاربة بين السيد حافظ وبنسالم حميش واحمد على باكثير والبشير القهوجى - د. مصطفى الخطيب – مصر .

٦٦- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية – رواية لو لم أعشقها – دراسات نسوية – تقديم د. محمد زعيترى – إعداد / د. نجاة صادق الجشعمى – مصر.
٦٧- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ – تأليف / نزار شبيب كريم العبادي – مؤسسة دار الصادق الثقافية – العراق.
٦٨- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا إعداد: د. حيدر على الأسدي – العراق.
٦٩- السيد حافظ بين سرد السيرة ومذكرات السرد - دراسة في الموقف والدلالة - كيف تصبح كاتبًا مشهورًا - تحقيق وتصدير ودراسة د. ياسر جابر الجمَّال - أستاذ الأدب والنقد – مصر.
٧٠- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى – الجزائر.
٧١- السرد الروائى بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة – رواية " كل من عليها خان أنموضجا - " للسيد حافظ - د. نجاة صادق الجشعمى – العراق.
٧٢- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق-دراسات نقدية - إعداد. نجاة صادق الجشعمى – العراق.
٧٣- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت"دراسات نقدية - بقلم نقاد المسرح في الكويت.
٧٤- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الأول- دراسات نقدية - إعداد: نجاة صادق الجشعمى.
٧٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الثانى –دراسات نقدية - إعداد: نجاة صادق الجشعمى.
٧٦- السيد حافظ فى عيون كتاب ونقاد وأدباء فلسطين - بقلم نقاد وأدباء فلسطين.
٧٧- الشخصيات مابين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى –رواية كل من عليها خان " للسيد حافظ نموذجا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى.
٧٨- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - رواية " لو لم أعشقها" للسيد حافظ - إعداد / د. نجاة صادق الجشعمى.
٧٩- الصراع الدرامى في مسرح السيد حافظ التجريبى – مسرحية بوابة الميناء - د. محمد السيد عبدالعاطى دحريجة – ٢٠٢٤ كلية الآداب- جامعة عين شمس – القاهرة – مصر.
٨٠- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم – مدرس بكلية التربية النوعيه – جامعة كفر الشيخ – مصر.
٨١- صـورة المـرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" اعداد: عفاف صغيري ونادية زوالى - تحت إشراف د. مفتاح خلوف - كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربى - جامعة محمد بوضياف - المسيلة – الجزائر.

٨٢- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية – نموذجًا رواية " ليالى دبى - شاى أخضر شاى بالياسمين " للكاتب السيد حافظ - د/ نجاة صادق الجشعمى.

٨٣- العنونه مابين الصورة والزمانكية في الرواية – رواية "ما أنا بكاتب" نموذجًا – د. نجاة صادق الجشعمى.

٨٤- غرائبية العتبات النصية في مسرواية حتى يطمئن قلبى - للكاتب السيد حافظ - مقاربة سيميائية – إعداد د. مروة محمد أبواليزيد - قسم اللغة العربية (الأدب والنقد الحديث) كلية الآداب ، جامعة المنوفية - جمهورية مصر العربية.

٨٥- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - دراسة فنية – إعداد الباحثة / عليا علاء رمضان عباس – اشراف أ.د. ضيف عبد المنعم الفرجانى – كلية الآداب – جامعة المنيا – جمهورية مصر العربية.

٨٦- فنيات الكتابة المسرحية عند السيد حافظ فى مسرحية امرأتان – بقلم بسمة حرود – نورة حبيب – إعداد الدكتور محمد زعيتري – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر.

٨٧- الكتابة المسرحية للأطفال بين الواقع والتجريب – أعمال السيد حافظ أنموذجًا – د. الويزة جبابلية – أستاذ الأدب المقارن والأداب العالمية – جامعة العربى التبسى – تبسة – الجزائر.

٨٨- مذكرات السيد حافظ بين توثيق الحقيقة والحقيقة الموازية – تحقيق وتصدير ودراسة د. ياسر جابر الجمال – أستاذ الأدب والنقد – الجزء الثانى.

٨٩- مذكرات السيد حافظ ومأساة المثقفين – دراسة في حفريات الثقافة – تحقيق وتصدير ودراسة د. ياسر جابر الجمال - أستاذ الأدب والنقد – الجزء الثالث.

٩٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان " للسيد حافظ – اعداد زهيرة حمريط – ايمان خلفة – اشراف د. محمد زعيتري – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر.

٩١- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة - دراسة – نقد – تحليل – د. نجاة صادق الجشعمى.

٩٢- مسرح السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى – متابعة ومدخل جمالى للدراسات النقدية – د. محمد عزيز نظمى سالم.

٩٣- المسرح والتراث والتاريخ – تجربة السيد حافظ – الناقدة المغربية سميرة أوبلهى – تقديم أ.د. عبد الرحمن بن زيدان.

٩٤- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد "رواية ما أنا بكاتب" للسيد حافظ نموذجا – د. نجاة صادق الجشعمى.

٩٥- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – رشا دياب.

٩٦- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية – دراسات نقدية – د. نجاة صادق الجشعمى.

٩٧- مملكة السرد – دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ – د. إبراهيم بوخالفة - الجزائر.

٩٨- نظرية التداخلات الأجناسية في رواية "كل من عليها حان " للسيد حافظ – اعداد روباش عليمة – اشراف د. خلوف مفتاح – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر.

٩٩- الهجنة الأجناسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية – د. نادية سعدونى – الجزائر.

١٠٠- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب الروائى السيد حافظ أنموذجًا – الباحثة فاطمة صغيري – اشراف أ.د. مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – كلية الآداب واللغات – الجزائر.

١٠١- القضايا السياسية في المسرح السكندري المعاصر – نموذجًا مسرحية "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العاجوز الغاضب) (والله زمان يا مصر) بقلم هدي جمال الدين رملى عنانى – قسم اللغة العربية – بقسم المسرح – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية.

١٠٢- الخطاب السياسى في مسرحية "بوابة الميناء" للسيد حافظ – اعداد ليندة زهير – اشراف د. محمد زعيتري . جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر.

١٠٣- آليات التجريب في رواية " لو لم أعشقها " عند السيد حافظ – اعداد الربيع سعدون - حسان بن الصيد – اشراف أ.د. محمد بن صالح - الجزائر.

١٠٤- خصوصية الكتاب الرواية لدى السيد حافظ "مسافرون بلا هوية " أنموذجًا – إعداد أمينة بوسيف – سعاد بن حميدة – إشراف د. عطى الله الناصر.

١٠٥- البنية الدرامية في مسرح الطفل مسرحية " الأميرة حب الرمان وخيزران" للسيد حافظ – اعداد زوليخة بساعد – هاجر عبدي – رئيسا د. بوزيد رحمون.

١٠٦- شخصية الساحر في مسرح الطفل – عند ألفريد فرج وسمير عبد الباقى والسيد حافظ – (دراسة فنية) – د. على خليفة – كلية الآداب – جامعة العريش - الكلية الجامعية بتربة – جامعة الطائف.

١٠٧- دينامية الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ – اعداد وتقديم د. مصطفى رمضانى.

١٠٨- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ – قراءات في الرواية والمسرح – مصطفى بوخال. دار خيال للنشر والتوزيع.

١٠٩- شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ – (قراءة سوسيوثقافية) تأليف د. مفتاح خلوف – أستاذ النقد المسرحى والدراما – دار المجدد للنشر والتوزيع – الجزائر.

١١٠- اللغة الشعرية في رواية " كابتشينو" للسيد حافظ – إعداد وردة عطابى – إشراق عماري – اشراف د. مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – الجزائر – كلية الاداب واللغات – قسم اللغة والآدب العربى – ٢٠١٨ - ٢٠١٩م.

١١١- نظرات نقدية في تجربة السيد حافظ الإبداعية – دراسات بقلم : البروفسور مصطفى رمضانى – ٢٠٢٥.

١١٢- مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية – قراءة في مسرح السيد حافظ إعداد : ريمة بن عيسى – اشراف د. ليلى بن عائشة – جامعة محمد لمين دباغين – سطيف ٢ – الجزائر - كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العربي - ٢٠٢٤ – ٢٠٢٥م

قائمة المصادر والمراجع

- المصحف الشريف القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

١- جان راسين، إيفيجيني (تر) خليل شرف الدين وآخرون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، د ط، ١٩٦٧.

- السيد حافظ

٢- مسرحية إشاعة الهيئة المرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
٣- مسرحية الأشجار تنحني أحيانا، دار رؤيا، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣.
٤- مسرحية علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، دار رؤيا، دط ٢٠١٧
٥- مسرحية العالية والأمير العاشق الأمر بأحكام الله، دار رؤيا، مصر، دط، ٢٠٢٢.
٦- مسرحية حرب الملوخية، وزارة الثقافة عن الشدة المستنرية، القاهرة دط، ٢٠٢٢
٧- مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، دار رؤيا، القاهرة، دط، دت.
٨- الطيب الصديقي، مسرحية أبو ذر الغفاري، المغرب، ١٩٧٢ https://youtube.fondationtayebsaddiki.com

- عز الدين جلاوجى

٩- مسرحية الأقنعة المثقوبة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٣، ٢٠١٠.
١٠-مسرحية مملكة الغراب، منشورات المنتهى الجزائر، دط، ٢٠٢٠.
١١-مسرحية الفجاج الشائكة، دار المنتهي الجزائر، دط، ٢٠٢٠.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية

١. أبو بكر زايد، التمثيل، دار راية، الرياض، ط١، ٢٠٠٧.
٢. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية، دار الثقافة العربية، دط، ٢٠٠٧.
٣. أحمد بالخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة، ط١، ١٩٩٩.
٤. أحمد بالخيري، سميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠.

٥. أحمد بن عبد المؤمن بن موسى أبو العباس القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري (تح) محمد أبو الفضل، المكتبة العرية بيروت، ١٩٩٢، دط، دت، ج ٢.
٦. ٦. أحمد زغب الفولكلور النظرية المنهج التطبيق، دار هومه، الجزائر، دط، ٢٠١٥.
٧. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠١.
٨. أحمد سمير حكمت المسرح العربي المعار، دار الجنادرية، الأردن، ط١، ٢٠١٦.
٩. أحمد شمس الدين الحجاجي الأسطورة في المسرح المصري المعار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط ٢٠١٣
١٠. أحمد مرشد أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار التكوين، دمشق سوريا، دط، ٢٠٠٩.
١١. إدريس قرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط دت.
١٢. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعار، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، ٢٠٠٠.
١٣. أكرم رافع نصر، الأغنية الشعبية في تراث جبل العرب موسوعة جبل العرب، د ط، دت.
١٤. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ٢٠١٥.
١٥. إياد محمد الصقر معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
١٦. جلال الخياط، الأصول الدرامية للشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط١٩٨٢
١٧. حافظ بري التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعار) الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، ١٩٨٤.
١٨. حسن المنيعي، حركة الفرجة في المسرح الواقع والتطلعات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط١، ٢٠١٤.
١٩. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي دار جيل، ط١، ١٩٨٦.
٢٠. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط١، ٢٠١١.
٢١. خالد عبد اللطيف رمضان البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ٢٠١٤١.

٢٢. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان،
٢٣. دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار أبعاد للطباعة والنشر، لبنان، ٢ط١، دت، ج
٢٤. راقية بقعة مسرح الطفل (التجربة والآفاق)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي الجزائر دط دت.
٢٥. راوية غجاتي، منمنمات مسرحية مقالات في المسرح العربي، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٦
٢٦. رائد الحاكم الكعبي، التراث وأنساق الثقافة قراءة في كتاب الأغاني، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط ٢٠١٨.
٢٧. ٢٧ رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ١٩٩٨.
٢٨. ٢٨ روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ج ٣
٢٩. أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، مقدمة ابن خلدون (تح) ا. م كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، دط، ١٨٥٨، مجلد ١.
٣٠. ساعد ساعد وعبيدة صبطي الصورة الصحفية (دراسة سيسيولوجية، دار الهدى الجزائر، دط ٢٠١١.
٣١. سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف الدراما في الإذاعة والتلفيزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠
٣٢. السعيد بوطاجين المسرح والهوية، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، ٢٠٢١.
٣٣. سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠
٣٤. سميرة أوبلهي، المسرح والتراث والتاريخ) تجربة السيد حافظ)، المغرب، ٢٠٢٠.
٣٥. سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩.
٣٦. سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية (محدداتها، قياسها نظرياتها)، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.
٣٧. شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٣.

٣٨. طاهر أنوال المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، دار القدس العربي، الجزائر، د ط، دت.
٣٩. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط١، ١٩٧٩.
٤٠. عادل شداد التوظيف الدرامي الأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط ٢٠١٠
٤١. عامر باح مرزوق تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع ٢٠١٣، ١عمان، ط
٤٢. أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسبوري، المستدرك على الحيحين، (تح) مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، دط دت.
٤٣. عبد الحميد بورايو الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، ٢٠٠٧.
٤٤. عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السيل الجزائر، دط، ٢٠٠٨

- عبد العزيز أحمد جوده

٤٥. تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة، مصر، د ط، دت.
٤٦. دراسات في تاريخ الفنون الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، د ط، د ت.
٤٧. عبد العزيز حمودة البناء الدرامي الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٨.
٤٨. عبد العظيم الديب، المستشرقون والتراث دار وفاء للطباعة والنشر، المنورة، ط٢، ١٩٩٢.
٤٩. عبد الكريم بن عيسى، إيقاعية العرض المسرحي الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا)، دار كنوز للنشر، ط١، ٢٠١٨
٥٠. عبد الكريم جدري التقنية المسرحية المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر، دط، ٢٠٠٠
٥١. عبد المعطي شعرواي أساطير إغريقية أساطير الآلهة الكبرى)، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، د ط، ١٩٩٥، ج ٣.
٥٢. عبد الواحد بن ياسر حياة التراجيديا، في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١١.
٥٣. عزت قرني، أول الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، دت.

٥٤. علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، دار فحات، بغداد، ط١، ٢٠١٤
٥٥. علي الحمداني الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، دار الرضوان للنشر والتوزيع ٢٠١٨، عمان، ط١
٥٦. على الراعي المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط٢، ١٩٩٩.
٥٧. علي بن إبراهيم الحمد النملة المستشرقون ونشر التراث دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة، دار الألوكة، الرياض، ط١، ٢٠٠٣
٥٨. علي عقلة عرسان الظواهر المسرحية عند العرب، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، دت.
٥٩. عمر بلخير تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٥.
٦٠. فارح مسرحي، التراث والهوية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، ٢٠١٧
٦١. فاروق خورشيد، أوديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وألة الإبداع)، عالم المعرفة، الكويت، دط، ٢٠٠٢
٦٢. فايز ترحيني الدراما والمذاهب الأدبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان ، ط١، ١٩٨٨
٦٣. فوزي فهمي المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة ٢٠٠٠١ط
٦٤. قيس عمر محمد البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن ط١، ٢٠١٢.
٦٥. ٦٥ كمال الدين حسن التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣
٦٦. ٦٦ كمال عيد سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط ١٩٩٨
٦٧. ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ دار رؤيا، الجزائر، دط، ٢٠١٧
٦٨. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمام، الرباط، ط١، ٢٠٠٦.
٦٩. محمد بن أيوب العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي.

٧٠. رحلة الدراما عبر العصور، من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط١، ٢٠٠٧
٧١. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤.
٧٢. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعارة اتحاد كتاب العرب ٢٠٠٢، دمشق، دط
٧٣. محمد زكي العشماوي، المسرح أوله واتجاهاته المعارة، مع دراسات تحليلية مقارنة) دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دط دت.
٧٤. محمد صالح بجاوي، التراث الشفهي الجزائري المكتب العربي للمعارف، القاهرة، ط١، ٢٠١٨، مصر.
٧٥. محمد عابد الجابري التراث والحداثة دراسات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١.
٧٦. محمد غنيمي هلال المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، ١٩٦٢.
٧٧. محمد مفتاح مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة الموسيقى الحركة نظريات وأنساق)، المركز الثقافي العربي المغرب، ط١، ٢٠١٠، ج ٢.
٧٨. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ١٩٧٩
٧٩. محمود أبو دومة تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
٨٠. محمود مفلح بكر ، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض مصطلحات توثيق مقترحات، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط١، ٢٠٠٩
٨١. منير حافظ التراث في العقل الحداثي (بحوث في فلسفة القيم الجمالية، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١.
٨٢. منير حافظ مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية، دار المايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.
٨٣. ناهض حتر التراث الغرب الثورة، بحث حول الأصالة والمعاصرة في فكر حسن حنفي، دار كتابكم، الأردن، دط، ١٩٨٦.
٨٤. نورة لغزاري، الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٨

٨٥. هيثم يحي الخواجة، محاولات في المسرح العربي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، ط١، ٢٠٠٢
٨٦. ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية (أعلام) وقوالب وتأثير وتطوير)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دط ٢٠١١.
٨٧. ياسر بكر، الثقافة الشعبية وتشكل العقل المصري، دار الكتاب، مصر، دط ٢٠٢١.
٨٨. ياسر رسلان الحسيني الحكمة (تعريفها، أدلتها، ضروراتها)، دار الشورى للطباعة والنشر، ٢٠٢١، دط.
٨٩. يحي الحاج إبراهيم، الوجيز في تاريخ المسرح أوروبا والعالم العربي)، الهيئة العربية للمسرح الشارقة، دط، ٢٠١٩
٩٠. يعقوب عزمي، أساسيات الفن التشكيلي، دار راية، عمان، ط١، ٢٠١٤.
٩١. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، ط١، ٢٠٠٨
٩٢. يونس لوليدي الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، ط١، ١٩٩٨.

ب. المراجع المترجمة

١. أرسطو طاليس، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٤.
٢. أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح (تر) مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، ١٩٧٧.
٣. جوردن إدوارد كريج في الفن المسرحي (تر) دريني خشبة مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٩٦٠.
٤. جوليان هيلتون اتجاهات جديدة في المسرح (تر) أمين الرباط وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط٢، ١٩٩٥.
٥. جيرالد برنس المصطلح السردي (تر) عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٣.
٦. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن (تر) غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط د ت.
٧. س. م. بورا، التجربة اليونانية، (تر) أحمد سلامة محمد السيد الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، ١٩٨٩
٨. يوري سوكولوف الفولكلور قضاياه وتاريخه (تر) حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الهيئة المرية العامة القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

ثالثا: المعاجم والقواميس

١. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط دار العودة، إسطنبول، تركيا، ط٢، ١٩٦٠.

٢. باتريس بافي، معجم المسرح (تر) ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط١، ٢٠١٥.
٣. بيار بونت وآخرون، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا (تر) مباح المد، دار المجد، بيروت، ط٢، ٢٠١١.
٤. أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر بن ابي بكر بن محمود بن إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، قاموس المحيط دار جيل، بيروت، دط ٢٠دت، ج
٥. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط٢، ١٩٨٤.
٦. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، ط١، ١٩٩٨
٧. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.
٨. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الافريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢، مجلد ٢
٩. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، (تح) اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ج١.

رابعا : المجلات والمقالات العلمية

١. برزوق مذكور، الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في عرض مسرحية أجواد أنموذجا)، مجلة النص، المجلد ١٠، العدد٠٢، ٢٠٢٤
٢. توفيق خرواع الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي خطاب واحد أم خطابات متعددة) مجلة النص، سيبتمبر ٢٠١٦.
٣. الحبيب سوالمي بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد ٠١، العدد ٠٢، ٢٠١٦.
٤. حسيبة بن عامر، فن التمثيل والدراما (قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به)، مجلة النص، مجلد ٠٩، العدد٠٣، ٢٠٢٢.
٥. حسين فلاح كاظم عناصر سينوغرافيا العرض الصبري، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٦، ٢٠١٠.
٦. حليمة غانم وإيميمون بن إبراهيم، وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، مجلد ٠٨، العدد ٠٣، ٢٠٢١
٧. حورية بدار، تجليات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، مجلة ٢٠٢١ ٠٣ النص، المجلد، العدد٠٨

8. خالد حفة وأحمد هناني علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، مجلد ٠١، العدد ٠٥، ٢٠١٨
9. خيرة بونوة صناعة الفكرة في المسرحية مجلة لغة الكلام، ديسمبر ٢٠١٧، العدد ٠٦ وهران.
10. رحيم خريبط عطية، شعرية المقامات مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٠.
11. زيتوني بومدين التشكيل الدرامي للإضاءة مجلة النص، المجلد ٠٣، العدد ٠٢، سبتمبر ٢٠١٦
12. سعدية المحسن عابد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، إشراف عد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ٢٠١٠
13. سميرة بلغيثية وعلي قسايسية جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ٠٧، العدد ٠٢، ٠١/٠٦/٢٠١٧
14. سهام مادن بين العامية والفصحى، مجلة (الصراط)، السنة الخامسة، العدد (١٠) ديسمبر ٢٠٠٤
15. صالح قسيس، مسرحة الحكاية الشعبية وعلاقتها بتنمية مخيال الطفل، مجلة التعليمة ٢٠١٨، ١٦ مجلد ٥، العدد
16. عائشة واضح، إشكالية التجنيس والتصنيف في القص الشعبي في قصص الشمال الغربي أنموذجا)، مجلة روافد العدد ٠١، جوان ٢٠١٧
17. عبد العزيز بوشلاق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة مسيلة مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ٠٧، العدد ٠٧، ٢٠١٥.
18. عبد العزيز شويط ونادية المسرح وفن الأزياء تميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر - دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما)، مجلة العلامة، العدد ٢٠١٦ الثاني
19. عبد القادر حمراني تماهي الأجناس الأدبية في السيرة الشعبية وأثرها في حفظ مقومات الهوية العربية، مجلة أفانين الخطاب، مجلد ٠٣، العدد ٠٢، ٢٠٢٣
20. عبد الله بن معمر الأنثروبولوجيا والطقوس، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات، مجلد ٠٨ عدد ٠١، ماي ٢٠١٩
21. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا، تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران ١، وهران، ٢٠١١-٢٠١٠، الجزائر.

٢٢. توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي، مجلة العلامة، العدد الثاني ٢٠١٦.
٢٣. شعرية العنوان في المجموعة القصيصة (زمن المكاء) للخير شوار، مجلة دراسات - المجلد ٢، العدد ١، ١٥/٠٦/٢٠١٣، ص١٦٠
٢٤. عماد صاحب حسين الطائي، بحث في جمالية سبرنتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٤، العدد ٠٢.
٢٥. عمر هادي، في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام، العدد١، ١٩٨٥
٢٦. عيسى أحمد الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية مقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني)، مجلة الكلم، المجلد ٧، العدد ٠١، ٢٠٢٢.
٢٧. كاظم أديب علوان المسرحية المقروءة بين النص والعرض، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ١٠، العدد ٠١. ٢٠٢٠
٢٨. كمال سعد محمد خليفة المسرح والتاريخ تعالق إبداعي - دراسة تحليلية في مسرحية مماليك للبيع")، حولية كلية اللغة العربية، مصر، العدد ٢٢، ٢٠١٨
٢٩. ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب (قراءة في المسرح الجزائري أنموذجا)، مجلة الآداب والعلوم الأساليب والتوجيهات الاجتماعية، المجلد ٨، العدد ٢، ٠١/٠٦/٢٠١١ ص ٤٤.
٣٠. محمد بصل وأحمد وليد يوسف، جدلية النص والعرض في المسرح (مفهومات نظرية)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، مجلد ٤٢، العدد ٠٦، ٢٠٢٠.
٣١. محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٩، ٢٠١١.
٣٢. محمد غفار، ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، مجلة النص، المجلد ٠٤، .٣٠ ٢٠١٧ العدد ٠١ أفريل
٣٣. مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأويل في المسرح العربي، عالم الفكر، المغرب، مجلد ١٧، العدد ٠٤.
٣٤. منى ميلحي حامد حبر، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل (دراسة تحليلية لنماذج مختارة)، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج ١، العدد ٠٩، ٢٠١٧

٣٥. ميادة مجيد أمين الباجلان الجذب الإيقاعي للإكسيسوار في عروض مسرح الطفل التويل والدلالة)، مجلة نابو للبحوث والدراسات مجلد ٢٩، العدد ٣٦، ٢٠٢٢.
٣٦. نبيلة بومنقاش جماليات البناء الدرامي في مسرحية الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ٠٢، ٢٠٢١
٣٧. نورة جبار وسيد أحمد ياد، بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما (مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا)، مجلة آفاق سينمائية، المجلد ١٠، العدد ٠١، جوان ٢٠٢٣
٣٨. نورية شرقي حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ١٢.
٣٩. هائي الحمد، في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، مجلة التراث الشعبي العراق ٠١ العدد١، ١٩٨٥.
٤٠. وحيدة فرجاني، سيميائية العنوان في قصيدة على ضفاف النور للشاعر سعد مردف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٥، ١٥/٠٣/٢٠٢٣.

خامسا : الرسائل الجامعية

١. سعدية المحسن عابد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، إشراف عد العزيز علي الحجيلي دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ٢٠١٠

سادسا : المواقع الالكترونية

1. https://alarabi.nccal.gov
2. https://al-marsa.ahlamontada.net
3. https://artsadanculture.google.com
4. https://drlogy.com/baby-name/meaning of Iphigeniahttp.com
5. https://www.alarabiya.net

٦. أسماء محمد مصطفى الموروث الثقافي المادي والغير مادي للعراق وأهمية حمايته مجلة زمان
https://Unehtteps://wwwazzaman.com 2014/01/14
٧. جميل حمداوي الإرشادات المسرحية
http://w.w.w.diwanarab.com/spip.php!article28303
٨. خليل فاضل السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى مجلة المنتدى الثقافي، العدد ١٠٧٧، ٣ أكتوبر. https://www.ahewar.org2007 1077
٩. عبد المجيد شكري، جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، نشر بتاريخ https://startimes/com 2008/01/02

الملخص باللغة العربية

تعنى هذه الأطروحة بدراسة توظيف التراث في المسرح العربي والمسرح المصري خاصة، بعده مصدرا للإلهام، نثرائه بأشكال مختلفة ومضامين تراثية متنوعة، فانطلقت الممارسات الإبداعية المسرحية راصدة بذلك مختلف التجارب الإنسانية، محاولة استيعاب الماضي بتصوير جديد للواقع المعاش ونقده، وذلك من خلال مسرحة التراث بأنواعه، فوظف التاريخ، والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية والتراث الإنساني أيضا، وغدا عندئذ التراث معينا لا ينضب للمسرح الذي أصبح نتيجة هذا التفاعل عالما خصبا استقطب عديدا من الأشكال الفنية المتناغمة مع بعضها.

ونظرا لأهمية هذا الموضوع سعت هذه الدراسة الموسومة بـ: "مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية - قراءة في مسرح السيد حافظ " إلى رصد طبيعة العلاقة القائمة بين التراث والمسرح من خلال ما قدمه الكاتب المسرحي السيد حافظ من أعمال مسرحية مؤسسا لرؤية مختلفة قائمة على استلهام التراث وإعادة بعث الروحفيه، من نصوصه وعروضه المسرحية، كما تهدف أيضا إلى إبراز أشكال التمسرح الحاصل بين المسرح والتقاليد العربية عامة، والمصرية بشكل خاص.

الكلمات المفتاحية المسرحة التراث، المسرح، النص، العرض مسرحيات السيد حافظ.

Abstract:

This thesis is concerned with studying the employment of heritage in Arab theatre and Egyptian theatre in particular, considering it as a source of inspiration due to its richness in different forms and diverse heritage content. Thus, creative theatrical practices were launched, observing various human experiences, trying to understand the past with a new depiction of lived reality and criticising it, through the dramatization of heritage in its various forms. History, customs and traditions, popular beliefs and human heritage were employed as well, and heritage then became an inexhaustible resource for theatre, which became, as a result of this interaction, a fertile world that attracted many artistic forms that are in harmony with each other.
Due to the importance of this topic, this study entitled: "Theatricalisation of Heritage in Arab Theatrical Experiences A Reading of Sayed Hafez's Theater" sought to monitor the nature of the relationship between heritage and theatre, through the theatrical works presented by the playwright Sayed Hafez, establishing a different vision based on drawing inspiration from heritage and reviving its spirit, in his texts and theatrical performances. It also aims to highlight the forms of theatricalisation that occur between theatre and Arab traditions in general and Egyptian traditions in particular.

Key words: Theatricality, Heritage, Theatre, Text, Presentation, Mr. Hafez's plays.

الفهرس